

caracol22

Revista de Programación Académica en Lingüística Española e Literaturas Española e Hispano Americana. ISSN: 1562-3831

caracol 22

caracol 22

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

USP – Universidade de São Paulo

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandez

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula T. Megiani

Departamento de Letras Modernas

Chefe de departamento: Adrián Pablo Fanjul

Editora-chefe

Profa. Dra. Margareth dos Santos, Universidade de São Paulo

Organizadores do Dossiê

Profa. Dra. Mabel Brizuela, Universidad Nacional de Córdoba

Prof. Dr. Germán Brignone, Universidad Nacional de Córdoba

Comitê Editorial

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo, Universidad Ca' Foscari de Venezia, Italia

Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Diego Santos Sánchez, Universidad de Alcalá, España

Prof. Dr. Edgardo Dobry, Universitat de Barcelona, Espanha

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Javier Lluch-Prats, Universitat de València, Espanha

Profa. Dra. Valeria De Marco, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher, Universitat de Barcelona, Espanha
Prof. Dr. Julio Ramos, University of California, Berkeley, Estados Unidos
Prof. Dr. Graciela Foglia, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Rosa Yokota, Universidade de São Carlos, Brasil
Prof. Dr. Judith Podlubne, Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Conselho Editorial

Augustín Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, França
Ana Pizarro, Universidad de Diego Portales, Chile
Anthony Pym, Universitat de Rovira i Virgili, Espanha
Antonio Briz, Universidad de Valencia, Espanha
Aurelia González, Colegio de México, México
Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, Espanha
Danielle Zaslavsky, Colegio de México, México
Davi Arrigucci, Universidade de São Paulo, Brasil
Elvira Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Graciela Montaldo, Columbia University, Estados Unidos
Inés Fernández Ordoñez, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Jorge Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil
Juana Licerias, University of Ottawa, Canadá
María de la Concepción Piñero Valverde, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Baralo, Universidad Antonio de Nebrija, Espanha
Marta Luján, University of Texas, Estados Unidos
Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Neide Therezinha Maia González, Universidade de São Paulo, Brasil

Nora Catelli, Universidad de Barcelona, Espanha

Oscar Díaz Fouces, Universidad De Vigo, Espanha

Raúl Antelo, Universidade de Santa Catarina, Brasil

Roberto Bein, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Rolena Adorno, Yale University, Estados Unidos da América

Silvana Serrani Infante, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Stella Tagnin, Universidade de São Paulo, Brasil

Valquiria Wey, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Monitoras

Adriana Bezerra da Silva, Universidade de São Paulo

Gislene Figueira Severino, Universidade de São Paulo

Colaboradora

Mayra Moreyra Carvalho

Endereço para correspondência

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, CEP: 05508-900 | São Paulo (SP), Brasil

Tel.: (55 11) 3091-4503

e-mail: revista.caracol@usp.br

www.revistas.usp.br/caracol

www.facebook.com/caracolrev

www.instagram.com/revistacaracol

SUMMARY

DOSSIER – 21ST CENTURY SPANISH THEATER

- 16 Presentation
- 26 Current dramaturgy in Spanish (A research project)
José Luis García Barrientos
- 48 Dramaturgy of adaptation, epic theater, and anthropomorphization
of animals in *Juan Darién* (2015) by Mauricio Kartun
Jorge Dubatti
- 74 Ana Harcha Cortés. Poetic-dramaturgical Project: practices,
procedures and effects
Soledad González
- 100 A theater to save the world
Claire Spooner
- 136 Photos of *Himmelweg* and *El cartógrafo*
- 142 Humor in Juan Mayorga's short theater
Mónica Molanes Rial
- 160 Razón del teatro: admission speech by Juan Mayorga to the Spanish
Royal Academy of Doctors
- 186 About *La intérprete*

SUMARIO

DOSSIER – EL TEATRO EN ESPAÑOL DEL SIGLO XXI

- 16 Presentación
- 26 Dramaturgia actual en español (Un proyecto de investigación)
José Luis García Barrientos
- 48 Dramaturgia de adaptación, teatro épico y antropomorfización de
animales en *Juan Darién* (2015), de Mauricio Kartun
Jorge Dubatti
- 74 Ana Harcha Cortés. Proyecto poético-dramatúrgico: prácticas,
procedimientos y efectos
Soledad González
- 100 Teatro para salvar el mundo
Claire Spooner
- 136 Fotos de *Himmelweg* y *El cartógrafo*
- 142 El humor en el teatro breve de Juan Mayorga
Mónica Molanes Rial
- 160 Razón del teatro: discurso de ingreso de Juan Mayorga a la Real
Academia de Doctores de España
- 186 Sobre *La intérprete*

- 190 *La intérprete* by Juan Mayorga
VARIA
- 220 Universal Transit Writting: Copi's drama trans
Iván Delmanto
- 254 Videostaging resources in the intermedial dramaturgy. Analysis of
The Mountain, by Agrupación Señor Serrano
José Manuel Teira Alcaraz
- 286 Translation as perversion in the creation-recreation of the play *En*
Marge! – Al Margen!
Paola Carrión González
Jesús Belotto
- 308 Dramaturgies of the armed conflict in Colombia
Darío Gómez Sánchez
- 334 Music in Ecstasy in Carles Santos' Theater
Jolanta Rekawek
- 366 Between Christianity and a project of a tradition: *Jerusalén*
conquistada, by Lope de Vega
Wagner Monteiro
- 388 Alan Pauls: Reader's life
Víctor Emiliano Rodríguez Montiel

190 *La intérprete* de Juan Mayorga

VARIA

220 Escrita de trânsito universal: o drama trans de Copi
Iván Delmanto

254 Recursos videoescénicos en la dramaturgia intermedial. Análisis de
The Mountain de Agrupación Señor Serrano
José Manuel Teira Alcaraz

286 La traducción como perversion en la creación-recreación de la obra de
teatro *En Marge!-;Al Margen!*
Paola Carrión González
Jesús Belotto

308 Dramaturgias del conflicto armado en el teatro colombiano
contemporáneo
Darío Gómez Sánchez

334 La música en éxtasis en el teatro de Carles Santos
Jolanta Rekawek

366 Entre o cristianismo e uma tradição forjada: a *Jerusalén conquistada*,
de Lope de Vega
Wagner Monteiro

386 Alan Pauls: vida de lector
Víctor Emiliano Rodríguez Montiel

- 408 The forms of the new: digital literary magazines in Cuba and the case of *33 and 1/3*
Laura Maccioni
- 438 Discussion on the place of culture in language teaching: on the non-dichotomy between language and culture
Jorge Rodrigues de Souza Junior

BOOK REVIEWS

- 466 A poetic of the silence. Admission speech by Juan Mayorga to the Royal Academy of the Spanish Language
Itziar Pascual
- 474 “How to make a desert” Uriarte, Javier. *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. New York: Routledge, 2020, 323 p.
Byron Vélez Escallón

408 Las formas de lo nuevo: revistas literarias digitales en Cuba y el caso de *33 y 1/3*

Laura Maccioni

438 Discusión sobre el lugar de la cultura en la enseñanza de lenguas: sobre la no dicotomía entre lengua y cultura

Jorge Rodrigues de Souza Junior

RESEÑAS

466 Una poética del silencio. Reseña del discurso de ingreso de Juan Mayorga a la Real Academia de la Lengua Española

Itziar Pascual

474 Como se faz um deserto? Resenha de: Uriarte, Javier. *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. New York: Routledge, 2020, 323 p.

Byron Vélez Escallón

DOSSIÊ “EL TEATRO EN
ESPAÑOL DEL SIGLO XXI”

DOSSIER “EL TEATRO EN ESPAÑOL DEL
SIGLO XXI”

Presentación

Presentation

Con este *Dossier* dedicado al teatro contemporáneo en español y a una de sus figuras más destacadas, Juan Mayorga, nos proponemos examinar un territorio múltiple y dinámico, en incesante renovación, por el continuo tránsito de estéticas, con sus desplazamientos y cruces, muchas veces audaces en la propuesta transformadora, experimental, aunque sin desprenderse de las raíces de la tradición teatral. Esta diversidad de formas y procedimientos admite un sinfín de miradas, desde las más diversas perspectivas, y propicia una escritura dramaturgica y escénica, de firme actitud crítica, tanto en relación a la situación política y social, como al cuestionamiento de los lenguajes dramáticos. Los análisis y reflexiones de investigadores, que aquí presentamos, manifiestan la singularidad de esos discursos, literarios y espectaculares, a los cuales, desde diferentes enfoques y ámbitos, reconocen como “sistemas artísticos autónomos”, al decir de Pavis. Ellos conforman, en cierto modo, una pequeña muestra, siempre incompleta, del teatro en español de nuestro siglo.

José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), en “Dramaturgia actual en español: un proyecto de investigación”, da cuenta de un plan de trabajo de largo alcance que estudia casos de producción dramaturgica en diferentes territorialidades donde el idioma español es el denominador común, para configurar un paisaje general en España e Hispanoamérica. Tras la “ilusión de novedad” suscitada por la supuesta oposición entre el teatro dramático y posdramático, se marca la innegable multiplicidad de producciones donde convergen diversas características como la metateatralidad, la dramaturgia del yo, la liminalidad realidad/ficción, las nuevas tecnologías y la narraturgia, entre otras.

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires), en “Dramaturgia de adaptación, teatro épico y antropomorfización de animales en *Juan Darién* (2015), de Mauricio Kartun”, se enfoca en una obra del autor argentino considerado maestro de dramaturgos en Hispanoamérica y España. El análisis de las principales operaciones de reescritura (la obra lo es, del cuento homónimo de Horacio Quiroga), como de los procedimientos de antropomorfización del personaje y su función de narrador-presentador a la manera del teatro épico brechtiano, son los ejes de lectura. El trabajo aporta novedad a los estudios de la/s poética/s de Kartun y, también, del teatro argentino contemporáneo.

Soledad González (Universidad Nacional de Córdoba) en “Ana Harcha Cortés. Proyecto poético-dramatúrgico: prácticas, procedimientos y efectos” analiza uno de los primeros textos dramáticos de la autora chilena, producido en la frontera del siglo XXI, y traza relaciones con obras del teatro contemporáneo. Destaca la actualidad del pensamiento político y sus efectos poéticos mediante prácticas procedimentales, metateatrales y metapoéticas, vinculadas con la construcción de un archivo bio-político, que reactualiza la memoria, y el proyecto utópico de cada artista.

En la sección Varia, nuevas miradas, desde otras perspectivas, aportan elementos para conformar una cartografía del teatro actual en español: Iván Delmanto (Universidad de Santa Caterina), en “Escrita do Trânsito Universal: o drama trans de Copi”, se centra en la obra del autor argentino (Raúl Damonte Botana) que anticipó en sus piezas un amplio repertorio de procesos escénicos y compositivos, propios de las estéticas contemporáneas, y enfrentó muchos

de los principales desafíos figurativos ligados a la representación de las identidades trans. Aborda la polémica pieza *Eva Perón a través de aproximaciones analíticas sustentadas en conceptos como teatralidad expandida, cuerpo aurático, alegorizaciones y simbolismos en la representación de la memoria*. José Manuel Teira Alcaraz (Universidad Complutense de Madrid) en "Recursos videoescénicos en la dramaturgia intermedial. Análisis de *The Mountain de Agrupación Señor Serrano*", plantea un objeto-problema actual en los estudios dramáticos y escénicos hispanoamericanos mediante las dimensiones, los grados y los recursos poético-conceptuales del llamado "teatro intermedial". Examina funciones y procedimientos en el uso de los recursos videoescénicos, como la ampliación de visibilidad, simultaneidad, duplicación, recontextualización y metadiégesis, entre otros, con el apoyo de una certera documentación fotográfica. Paola Carrión González (Universidad de Alicante), en el artículo "Metateatralidad y perversión en la creación-traducción de la obra de teatro *En Marge!-¡Al Margen!*", presenta las problemáticas y los límites de la traducción teatral, en particular, y de la traductología, en general. A través de una serie de estrategias, utilizadas en la traducción de la pieza *En Marge!* al español, plantea una forma de transcreación, que desencadena interrogantes acerca de la importancia de la poética de la obra teatral y su influencia en el desafío de traducirla, la identificación de distancias lingüísticas y culturales y la búsqueda de equivalencias. Darío Gómez Sánchez (Universidad Federal de Pernambuco), en "Dramaturgias del conflicto armado en el teatro colombiano contemporáneo" da cuenta de la contribución de las dramaturgias colombianas actuales a la memoria social del conflicto, en una fusión de elementos realistas y testimoniales con propuestas simbólicas y

experimentales como la elaboración metafórica de los hechos, la recurrencia de algunos temas y la presentación de personajes como mujeres o seres desplazados y masacrados, en el marco de las “dramaturgias de la memoria”, “poéticas el horror” o “dramaturgias de la violencia”.

En el *Dossier* destacamos a Juan Mayorga (Madrid, 1965), por la solidez dramática y conceptual de su obra. Sus más de treinta piezas hasta la fecha (y un número similar de obras breves), obtuvieron importantes premios, fueron traducidas a varios idiomas y representadas con éxito en numerosos países, tanto en circuitos alternativos como en los teatros oficiales. Mayorga es miembro de la Real Academia de Doctores de España (2016) y de la Real Academia Española de la Lengua (2018). En paralelo a su labor como dramaturgo ha escrito ensayos, conferencias y artículos que revelan una metapoética definida y consistente, reunidos en el libro *Elipses* (2016). La continuidad de la producción dramática de Mayorga, notable y relevante, lo ubica como uno de los faros del teatro actual en español. Su formación académica, fuera de lo teatral, (Profesor de Matemáticas y Doctor en Filosofía) muestra, sin embargo, una relación directa y esencial con lo dramático, que él mismo se ha encargado de resaltar en sus ensayos y entrevistas. Entre estas últimas, recuperamos la realizada por Berta Muñoz Cáliz (*Caracol* N° 12, jul-dic 2016), “¿Quién escribe mis palabras?”. Entrevista a Juan Mayorga, donde aborda temas fundamentales de su dramaturgia, que citamos en adelante:

es cierto que mi formación matemática me atraviesa en la medida en que me reclama una y otra vez una composición y, de acuerdo con ella, una economía de signos; creo que las matemáticas me han educado, sí, en la

búsqueda de las formas. Pero también que en mis obras hay mucho menos cálculo de lo que parece.

La relación con la filosofía constituye la columna vertebral que sostiene las búsquedas y los lineamientos más destacados de su poética. Mayorga concibe al teatro (y al arte en general) como una “continuación de la filosofía por otros medios” porque entiende que, como la filosofía, el arte hace visible la realidad:

creo que el teatro ha de ser un espacio en el que sea posible escuchar otras voces que las hegemónicas... no me interesa un teatro en que uno diga “yo tengo la verdad y la manifiesto”. Antes que ese modelo, religioso, me interesa el de Sócrates, que sale al espacio público y abre una conversación sobre algunas palabras importantes, por ejemplo, “belleza”, “justicia”, “bondad”, “amistad”: ¿Qué es la amistad?, ¿qué es la justicia?, ¿qué es la belleza? Si el teatro es capaz de convocarnos en torno a esas preguntas, se constituye inmediatamente en espacio de resistencia.

La filosofía le otorga a Mayorga el punto de vista esencial para la construcción de uno de los tópicos más eminentes de su escritura: el teatro de la memoria. Los dramas enmarcados en hechos históricos traumáticos (como la Guerra Civil española o, particularmente, el Holocausto) configuran el núcleo más importante de su obra, con títulos como *Cartas de amor a Stalin* (1998), *Himmelweg (Camino del Cielo)* (2003), *La tortuga de Darwin* (2008)¹, *El Cartógrafo* (2010), entre otros. A partir de los postulados de Benjamin,

1 Traducida al portugués por Ana Cecilia Costa y Mika Lins, y protagonizada por Ana Cecilia Costa, quien gentilmente nos ha cedido este link para acceder a toda la información. Es la segunda obra de Mayorga estrenada en San Pablo, en 2017. En 2015 la actriz puso en escena *La lengua en pedazos*. <https://drive.google.com/drive/folders/1Ga2IoepGWNV0Ok0EHWxcIEGPqkd4mA0?usp=sharing>

en muchos de sus ensayos Mayorga define el teatro histórico como la forma más efectiva de “puesta en presente” del pasado, de desestabilización del presente. Plantea la necesidad de “presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro”. De esta forma, el teatro histórico de Mayorga busca un vínculo con el espectador porque dice más sobre la época en la cual se está representando que sobre la época que representa. Por tanto, el teatro es

un acto político, /que/ construye una asamblea, y desde luego, creo que los grandes asuntos, los asuntos fundamentales, esenciales, de la cosa política, cómo organizarnos, cómo tratarnos unos a otros, están en el teatro desde los atenienses, y en este sentido sí creo que mi teatro está atravesado por una voluntad cívica.

Esta idea plantea una forma concreta de oposición a la hegemonía (sobre todo, artística y cultural) para intentar modos alternativos de construcción de una verdad junto al espectador, quien, como en la asamblea, se siente parte fundamental de la discusión planteada, alejándose de la figura del *voyeur* y, más aún, de la del consumidor de un producto artístico.

Precisamente esa construcción artificiosa, esa mostración del artefacto, esa exposición del teatro en tanto que teatro, esa hiperteatralización, hace, me parece, que el espectador baje sus defensas y sea asaltado, de pronto e inesperadamente, por la emoción. Yo creo que debemos evitar la tendencia del espectador a deslizarse hacia el lugar de la víctima, a identificarse con ella, pero que es bueno, sin embargo, que se produzca una emoción que excluya el sentimentalismo, una emoción que sea finalmente compasión por el ser humano.

Desde su esencia más primaria, el teatro es, para Mayorga, un mecanismo fundamental para avivar las conciencias; al decir lo que las normas sociales exigen callar y al exhibir el ardid de la mentira o el fingimiento, se manifiesta su resistencia contra el orden establecido. Provoca la reflexión del espectador sin imponer una posición, el teatro de Mayorga no intenta adoctrinar o aplicar una línea de pensamiento, sino despertar la memoria del espectador. La dramaturgia de la palabra es, aquí también, un arma poderosa, un arma precisa e inteligente, que se configura -y, con ella, el cuerpo- como territorio e instrumento de exhibición y pelea, de ostensión provocadora de las paradojas de la vida que empujan al desafío frente a las verdades fundamentales de la existencia.

Dos discursos marcan, con claridad y certeza, las coordenadas éticas y estéticas en las que se escribe -y se inscribe- el teatro de Juan Mayorga: "Razón del teatro", leído en abril de 2016 al ingresar a la Real Academia de Doctores de España (integra este Dossier gracias a la cortesía de *la uÑa RoTa*) y "Silencio", leído en su ingreso a la Real Academia de la Lengua Española (2018), del que da cuenta la reseña de Itziar Pascual (RESAD, Madrid), "Una poética del silencio". El artículo de Claire Spooner (Universidad de Toulouse), "Teatro para salvar el mundo", aborda la obra de Mayorga en un recorrido interpretativo que se detiene en los aspectos relevantes de su escritura. Revisa la dramaturgia del autor desde un enfoque filosófico y de los estudios teatrales, para revelar dos tópicos como "la fragilidad del ser humano" y "la esperanza de salvación" a través de ajustadas propuestas analíticas. Desde otra perspectiva, el artículo de Mónica Molanes Rial (Universidad de Vigo), "El humor en las piezas breves de Juan Mayorga",

indaga, tal como su título lo anuncia, sobre un corpus y una temática poco considerados en los estudios del teatro mayorguiano. A todo ello se suma, gracias a la gentileza de Juan Mayorga y de la Editorial *la uña RoTa*, un importante fragmento de *La intérprete* (2018), obra inédita, y la versión completa del discurso “Razón del teatro”.

Un panorama como el que presentamos, tanto de la obra de Juan Mayorga como del teatro actual en idioma español, siempre correrá el riesgo de ofrecer una imagen inacabada, de ser una de las muchas construcciones posibles. Creemos, sin embargo, que lo fragmentario se puede compensar con la relevancia de los nombres reunidos y, sobre todo, con la calidad de sus trabajos.

Germán Brignone

Mabel Brizuela

Dramaturgia actual en español (Un proyecto de investigación)

*Current dramaturgy in Spanish
(A research project)*

José-Luis García Barrientos

Recebido em: 14 de janeiro de 2021
Aceito em: 09 de fevereiro de 2021

José-Luis García Barrientos es doctor en Filología (UCM), Profesor de Investigación del CSIC, profesor de posgrado en la UCM y la UC3M y autor de libros, traducidos al árabe y al francés, como *Drama y tiempo*; *Cómo se analiza una obra de teatro*; *Teatro y ficción*; *La razón pertinaz*; *Drama y narración* y *Anatomía del drama*. (www.joseluisgarciaebarrientos.com).

Contato: joseluis.garcia@cchs.csic.es
Espanha

PALABRAS CLAVE:

Dramaturgia actual en español;
ilusión de novedad; teatro
posdramático; autoficción
teatral.

KEYWORDS: Current
dramaturgy in Spanish;
newness delusion;
Postdramatic Theater;
theatrical autofiction.

Resumen: El artículo caracteriza en su primera parte el proyecto de investigación "Análisis de la dramaturgia actual en español" (ADAE) dirigido por el autor en la última década y financiado por el Gobierno de España en su Plan Nacional de Investigación y Desarrollo. A partir de los resultados del mismo se traza, en la segunda parte, un panorama muy general de la dramaturgia actual en lengua española, que se centra en la ilusión de novedad del teatro posdramático y en el género de la autoficción teatral.

Abstract: In its first part, this article explains the research project "Análisis de la Dramaturgia Actual en Español" (ADAE), managed by the author on the last decade and financed by the Spanish Government in his 'Plan Nacional de Investigación y Desarrollo' ('National Research and Development Plan'). From the results of the project, in the second part is traced a very broad outlook about the current dramaturgy in Spanish, that takes his focus on the delusion of newness about the Postdramatic Theater and the theatrical autofiction genre.

Cuando los editores de este dossier me propusieron participar en él, creí entender que me solicitaban que, a partir de los resultados del proyecto de investigación que he dirigido en la última década (2009-2019) y en el que ellos han colaborado, intentara trazar un panorama, de inevitable sesgo teórico en mi caso, del teatro actual en lengua española. Intentando ser fiel al encargo, divido mi contribución en dos partes: la primera será una escueta noticia del mencionado proyecto de investigación sobre análisis de la dramaturgia actual en español; la segunda, un intento, ciertamente osado, de trazar un panorama del teatro contemporáneo en lengua española.

Hay que reconocer el problema central que plantean las dos tareas que me propongo abordar, amén de la amplitud inabarcable de ambas: el exceso de actualidad, el tener el objeto demasiado cerca, lo que obliga a asumir el riesgo de una mirada parcial y hasta sesgada. Esto me hace pensar en el George Steiner (1989) de *Presencias reales* cuando recuerda el cauto proceder de la filología tradicional al imponer la distancia mínima de un siglo entre cualquier estudio y su objeto. Pues, en efecto, será al cabo de cien años, si acaso, cuando empieza a hacerse alguna claridad en el panorama literario o teatral o cultural. ¿Qué espectador contemporáneo, aparte de ellos mismos, podía imaginar en los años treinta del siglo pasado en España que Valle-Inclán sería – era ya – el primer dramaturgo del siglo y García Lorca el segundo? Hoy, un siglo después, nosotros, espectadores de “otro” tiempo, sabemos con certeza que lo eran.

I

Paso, en primer lugar, a informar apenas de la tarea intelectual o profesional que me ocupa en los últimos años y de la que me siento más orgulloso: por su dimensión hispanoamericana y por el extraordinario grupo humano, muy amplio, que he conseguido involucrar en ella, de estudiosos y de dramaturgos. Viola la cautela filológica del siglo de distancia que acabamos de rememorar, pero que, lo queramos o no, ha pasado a la historia. Y lo hace pretendiendo compensar la falta de perspectiva con la agudeza de la mirada.

Se trata del Proyecto de Investigación "Análisis de la dramaturgia actual en español" (ADAE), que dirijo y que ha formado parte del Plan Nacional de Investigación y Desarrollo del Gobierno de España durante tres trienios consecutivos: de 2009 a 2011, en que nos ocupamos del teatro de Cuba, México, Argentina y España; de 2012 a 2014, en el que investigamos las dramaturgias de Chile, Uruguay y Costa Rica; y el último, que se prorrogó un año más (2015-2019) y en el que abordamos los teatros de Colombia, Venezuela y Puerto Rico. Esperamos haber obtenido como resultado una base de datos significativa del campo de estudio: diez países y unos setenta dramaturgos y obras "procesados". Sin abdicar de su modestia – al contrario, reivindicándola –, no existe, que yo sepa, nada igual en otras lenguas multinacionales (en inglés, en francés, en árabe, en portugués). Intentaré una breve descripción de sus características, presuntamente justificativas.

Creo que uno de los aspectos positivos de la globalización es que pone en evidencia la estrechez del modelo nacional – de raíz romántica, decimonónica – para el estudio de la literatura y el teatro. Por eso tomamos como *campo*

de estudio del proyecto el del idioma común, desprovisto de cualquier connotación del paternalismo que afecta a veces al término “hispanico” y dotado hipotéticamente de algún grado de unidad o coherencia, frente a la mera yuxtaposición de producciones nacionales que a veces designa el marbete “hispanoamericano”.

Preferimos, pues, la denominación de literatura o teatro “en español”, a la vez más objetiva y más comprometida – por su apuesta por que la unidad lingüística y cultural tenga consecuencias significativas – para un campo en el que se integra la aportación nacional española en pie de igualdad, como una más, intentando superar así la dicotomía entre literatura hispanoamericana y española, de larga tradición en las universidades tanto de España como de América. Y en este caso, como en otros muchos, el hispanismo hispanico tiene mucho que aprender de los demás hispanismos, en los que la citada dicotomía se diluye con mucha más naturalidad, por motivos prácticos también, pero quizás no solo.

En el ámbito de la lengua española se ha producido desde la segunda mitad del siglo xx una eclosión de la narrativa y de la lírica, sobre todo en América, con figuras de primera importancia y proyección universal. No ha ocurrido lo mismo con el teatro, que resulta así el gran desconocido de este campo. Para paliar ese desequilibrio y porque creemos que merece mucha más atención que la muy escasa que ha recibido, nuestro proyecto centra su atención precisamente en el teatro.

Tampoco es lo más frecuente en los estudios literarios y teatrales el interés por la época más actual. Supone, pues, cierta novedad que nos ocupemos

del teatro de las últimas décadas; aunque sin renunciar al rigor que suele acompañar a la elucidación del pasado. Como criterio que aplicar con la mayor flexibilidad, consideramos "actuales" a los dramaturgos nacidos en la década de los años sesenta o después. No pocos de entre ellos han alcanzado ya un notable grado de reconocimiento y una considerable presencia internacional, como por ejemplo Juan Mayorga en el caso de España, Rafael Spregelburd en Argentina, Fabio Rubiano en Colombia, Gustavo Ott en Venezuela, Sergio Blanco en Uruguay, Guillermo Calderón en Chile, etc.

En cuanto al modo de llevarlo a la práctica, en cada capítulo de la investigación seleccionamos alrededor de siete dramaturgos actuales para analizar a fondo una obra representativa de cada uno y trazar un perfil, a la fuerza provisional, de sus respectivas dramaturgias. Sobre la elección de los autores, damos por sentado que no estarán todos los que son, por lo reducido de la muestra; pero procuramos que sí sean todos los que están. Importa aclarar que la selección no se basa solo en el criterio de la calidad, sino que aspira también a ser lo más representativa posible en otros aspectos, como el geográfico por caso.

Estos son los dramaturgos estudiados en cada uno de los diez capítulos del proyecto, español: Ernesto Caballero, Juan Mayorga, Sergi Belbel, Angélica Liddell, Lluïsa Cunillé, Rodrigo García y Antonio Álamo; argentino: Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Javier Daulte, Patricia Suárez, Rafael Spregelburd, Martín Giner y Federico León; uruguayo: Mariana Percovich, Marianella Morena, Roberto Suárez, Sergio Blanco, Santiago Sanguinetti

y Gabriel Calderón; cubano: Amado del Pino, Ulises Rodríguez Febles, Nara Mansur, Lilian Susel Zaldívar, Norge Espinosa y Abel González Melo; mexicano: Ángel Norzagaray, David Olguín, Luis Mario Moncada, Jaime Chabaud, Flavio González Mello, LEGOM, Elena Guiochins y Edgar Chías; costarricense: Miguel Rojas, Melvin Méndez, Jorge Arroyo, Ana Istarú, Guillermo Arriaga y Ailyn Morera; colombiano: Carolina Vivas, Fabio Rubiano, Ana María Vallejo, William Guevara, Carlos Enrique Lozano, Eryk Leyton y Pedro Manuel Rozo; venezolano: Carlos Sánchez Delgado, Xiomara Moreno, Gustavo Ott, Elio Palencia, José Tomás Angola y José Miguel Vivas; puertorriqueño: José Luis Ramos Escobar, Roberto Ramos Perea, Adriana Pantoja, Aravind Enrique Adyanthaya, Jorge González y Sylvia Bofill; y chileno: Guillermo Calderón, Cristián Soto, Alejandro Moreno Jashés, Ana Harcha, Alexis Moreno, Luis Barrales y Manuela Infante. Ni que decir tiene que nuestro pequeño canon no debiera entenderse en cada caso como el cierre de nada, sino como la invitación a continuarlo y completarlo con el estudio de los dramaturgos que solo provisional y forzosamente quedaron fuera de él.

Otra regla del proyecto es la de compaginar análisis hechos desde dentro y desde fuera del país correspondiente, desde los puntos de vista, en cada caso, de quienes forman parte del contexto de producción de ese teatro y de quienes son ajenos a él. El objeto de estudio, la dramaturgia, no solo lo consiente, sino que lo aconseja.

Las características del proyecto han ahormado el grupo de investigación que lo asume: compacto en lo teórico y metodológico, como garantía de

rigor y congruencia, y necesariamente internacional, como exigencia del objeto de estudio y de la perspectiva intercultural adoptada. Para cada capítulo contamos con la colaboración de analistas invitados que vienen a enriquecer y ampliar el grupo inicial. Esa voluntad de apertura permite a las aportaciones del proyecto soñar con ser preludio de otras que las completen y las mejoren. Ningún éxito podría igualarse a ese.

He reservado para el final la característica fundamental a mi juicio y la más original sin duda; que es, sin más, una necesidad. Me refiero a la inusual unidad de objeto, de método y de presupuestos teóricos desde la que se abordan los análisis: la "dramatología" o teoría del modo de representación teatral (García Barrientos, 2017a) y el consecuente método de análisis dramatológico (García Barrientos, 2017b), aplicados al estudio de la "dramaturgia" entendida como la práctica de tal modo de representación (García Barrientos, dir, 2009), considerado en paralelo y en contraste con el otro modo de la ficción, el narrativo (García Barrientos, 2017c).

Baste adelantar aquí, de forma general, que se trata de estudiar las obras de teatro precisamente en cuanto obras de teatro, y desde una orientación "poética" en el sentido aristotélico, o sea, que se centra en la estructura mimética o representativa, común al texto y a la representación. Por eso una de las señas de identidad de nuestros análisis debe ser la de separar lo menos posible estas dos manifestaciones de lo mismo, del "drama" tal como lo entendemos.

Y es que solo a partir de resultados homogéneos será posible procesar cada uno de los análisis particulares para integrarlos en el conjunto y abordar así

las grandes cuestiones culturales que animan el proyecto; por ejemplo, si puede hablarse en rigor de una dramaturgia actual en español, descriptible y diferenciada, o se trata solo de la suma de diferentes dramaturgias locales; en definitiva, cómo se resuelve la tensión entre unidad lingüística y diferencias histórico-culturales; y, a partir de ahí, los aspectos genéticos o diacrónicos: influencias, evoluciones, formación del canon – en la que asumimos, por inevitable, intervenir –, etcétera.

En ese sentido cabe presumir que nuestros resultados serán tan modestos como útiles; modestos por su carácter ancilar y útiles porque solo sobre datos homogéneos cabe hacer, con fundamento, comparaciones o especulaciones del tipo que sea y hasta el trazado mismo de un retrato-robot de la dramaturgia reciente en el ámbito hispánico, que es la primera fase de nuestra ambición.

Semejante modo de proceder, que sería exagerado considerar “científico”, nos libra al menos del subjetivismo radical que tanto satisface el ego de la crítica y que puede producir resultados más creativos o brillantes (a veces), pero a costa de ser intransitivos, inmanejables por otros, inintegrables en una visión de conjunto. Nuestra vocación es, en cambio, más de servicio que de lucimiento.

No me parece que tenga que explicar a estas alturas por qué la mencionada unidad de objeto, método y teoría es, sin más, una necesidad; en este caso desde luego, pero quizás también en todos los demás, al menos en los que se pretenda ir más allá del mero acarreo de materiales o la simple aportación acumulativa de datos inconexos. Bastará comprobarla en lo que se refiere al proyecto que acabo de presentar sucintamente.

Lo que nos proponemos estudiar en él no es algo tan amplio e impreciso como el teatro (temas, formas, condiciones, etc.) que se escribe y se representa hoy en español, sino un concepto mucho más estricto y exacto dentro de aquel: lo que llamamos "dramaturgia". Y ese concepto solo puede encontrar un sentido preciso en el marco de una teoría del teatro y el drama con la que sea coherente, y solo podrá analizarse de acuerdo con un método que tiene que basarse a su vez en dicha teoría y ser, en consecuencia, congruente con ella; teoría que se perfila así como la llave que todo lo abre o la base que lo sustenta todo.

Quienes sientan alguna curiosidad por otros detalles del proyecto, pueden consultar su página web (www.dramatologia.com), amén de los diez libros que se han publicado como resultados específicos del mismo (García Barrientos [dir.], 2011, 2015, 2016, 2017a, 2017b, 2018a, 2018b, 2019a, 2019b, 2020).

II

Para la tarea que me propongo en segundo lugar, la de trazar un panorama del teatro actual, nada menos, lo cierto es que incluso mis años de espectador consciente no son nada y que la presbicia de la mirada cultural apenas si distingue algo desde tan cerca. Sin renunciar al propósito, no me queda otra opción que acogerme a lo que el propio Steiner (1989) considera en *Presencias reales* el espíritu de nuestro tiempo, que es el del periodismo. Con la desenvoltura propia de este, y quedando avisados los lectores, sí que

me atrevo a adelantar una mirada propia (una *teoría*) parcial e interesada del asunto. Nada más que esto, y en muy buena medida basándome en los resultados del proyecto de investigación apenas esbozado.

Para mitigar un poco el subjetivismo más o menos periodístico de mi visión, he pedido algunas opiniones al respecto. He aquí la de Sergio Blanco, dramaturgo uruguayo al que me referiré luego, en términos literales:

Creo que los grandes cambios que ha habido en estos últimos años son: la agudización de la metateatralidad, la aparición de las nuevas tecnologías a disposición, no de la fábula (la historia), sino de la estructuración del relato; un re-cuestionamiento casi diría que obsesivo de lo real; el desmoronamiento de los grandes relatos de emancipación, algo que en el pensamiento latinoamericano siempre estuvo muy presente, y que creo que se dio con especial intensidad a partir del 2005 y las decepciones provocadas por las izquierdas que por fin llegaron al poder y se mostraron tan ineficientes como las derechas. A este fin de los relatos de emancipación heroicos y el desplazamiento hacia los micro relatos me gusta denominarlo “el cambio del foco de atención del diluvio a la lágrima” (2018c, n.p.).

Si algún denominador común encuentro en el desbordante panorama del que intento dar cuenta de manera incompleta y quizás caprichosa es el de la “ilusión de novedad” que atraviesa el periodo y que viene él mismo de muy atrás, de las vanguardias históricas (valga el oxímoron) de principios del siglo XX, como poco. Y desde la teoría, que es mi observatorio, resulta más difícil sucumbir a ella, o sea, no advertir su carácter ilusorio, que desde el periodismo y hasta (paradójicamente) desde la historia.

Pensemos que el último marbete que ha etiquetado un tipo de teatro presuntamente nuevo es todavía el de “posdramático” (verdadero cajón de

sastre, quizás por eso útil) y que el libro de Lehmann que lo acuñó es de 1999 y se refería a las dos o tres últimas décadas del siglo XX. Pues bien, todavía hoy la simplificación más operativa a la hora de abordar el panorama teatral es seguramente la oposición entre el dramático y el teatro “posdramático”; cuyas características resume así Miguel Carrera Garrido:

la percepción del espectáculo como un proceso efímero y autónomo, desligado de un texto previo; la impugnación de conceptos como intriga o lógica narrativa; el destierro de la actividad representacional, a favor de la presentación de corte performativo; la *ritualización* de la escena, con la consiguiente participación ceremonial del público; el parentesco con la danza, las artes plásticas y el videoarte; el desmontaje *rizomático* de toda noción de jerarquía; la indistinción entre lo real y lo ficticio; aspectos, todos ellos, que engendrarían un nuevo lenguaje, una nueva ética y nuevas ideas sobre la construcción del universo teatral, lejos de la mimesis y sus aledaños (Carrera Garrido, 2016, 200-201).

En definitiva, se trata en lo esencial de la oposición entre un teatro que sigue fiel al principio de representación con el desdoblamiento del actor en personaje o de la realidad en ficción, frente a otro que pretende reducir ese desdoblamiento a solo el plano real, ser “presentación” y no representación, fricción y no ficción. El alemán Heiner Müller es el modelo por excelencia de los “dramaturgos” del segundo tipo. Pero auténticos renovadores de la dramaturgia como Beckett, Pinter, Handke, Koltès, Mamet o Cormann creo que hacen un teatro dramático (valga la redundancia) de forma predominante, si no exclusiva. Lo mismo que Juan Mayorga o Sergi Belbel en España, que Rafael Spregelburd o Javier Daulte en Argentina, que Sergio Blanco o Santiago Sanguinetti en Uruguay, etc.

Resulta obvio que, por más que se empeñe Lehmann, no todo lo nuevo en teatro es posdramático; ni tampoco solo lo nuevo: muchas de sus supuestas manifestaciones, si no todas, son continuación de (o vuelta a) las vanguardias históricas o el teatro sin más. Pienso en la narración escénica, por ejemplo, que no está después sino antes del drama y en su origen. Así que, si nunca es exacto llamarlo posdramático, sí lo sería en muchos casos, paradójicamente, llamarlo “predramático”. Lo que resulta de todo esto en la actualidad es quizás una tipología relativamente nueva de los textos de teatro que permite oponer una amplia y variada mayoría de textos que son más o menos dramáticos, o sea, teatrales, a una más homogénea minoría de textos que seguramente no lo son y se presentan como “posdramáticos”. Calculo que, en el ámbito de nuestra lengua, los primeros alcanzan el ochenta por ciento como poco y los segundos el veinte por ciento como mucho. Pero dista mucho de estar claro – mejor dicho, es una falacia – que lo viejo y lo nuevo coincidan, así, automática y respectivamente, con uno y otro tipo de texto (y de teatro). ¿Es Beckett más tradicional, más viejo que Müller?

Que alguien me explique por qué es más “nuevo” Rodrigo García que Juan Mayorga o Angélica Liddell que Lluïsa Cunillé en España, o Rogelio Orizondo que Abel González Melo en Cuba. Lo que parece evidente es que los *textos* de Liddell, García y Orizondo (o sea, los posdramáticos) son más “literarios” que los de Cunillé, Mayorga y González Melo (digamos los dramáticos). Quiero decir que, a fuerza de no querer los primeros ser “dramáticos”, no les queda otra posibilidad que ser poéticos, narrativos, ensayísticos, incluso didácticos o autobiográficos, o sea, literarios al cien

por cien, mientras que los dramáticos lo son, más o menos, al cincuenta por ciento. Pero para que la falacia de la "nueva" escritura de los primeros salte a la vista bastaría considerar el texto-documento resultante de las representaciones efectivas de esas obras de Müller, o de Liddell, de García, de Orizondo. Se podría constatar que en esa reescritura los textos pierden casi toda su rareza y se ven tan dramáticos como los tradicionales. Se esfuma así la novedad radical: esa terca ilusión de todas las vanguardias.

Sería provocativo preguntar si el teatro posdramático ha llegado a crear un nuevo espectador. Retengamos para lo que sigue, tras esta impugnación de la discutible novedad de lo "nuevo", dos de los rasgos más generales, a mi juicio, del teatro contemporáneo, no necesariamente posdramático: el peso de lo narrativo y la obsesión con lo "real".

Si, por último, nos alejamos de la nítida simplificación para acercarnos a la confusa realidad, se hace evidente la complejidad o multiplicidad de esta, que es el resultado casi automático de mirarla de demasiado cerca; de la falta de distancia histórica que, mediante una limpieza jerárquica, aclare el panorama. Sí se pueden percibir los entrecruzamientos sin abandonar el cómodo (y falso) esquema. Hay autores como Rodrigo García que se mantienen fieles a la línea posdramática en sus espectáculos y sus textos; pero en la trayectoria de Angélica Liddell se puede advertir un proceso desde lo dramático, donde se situaría todavía *El matrimonio Palavrakis* por ejemplo, hasta lo performático y recientemente hacia espectáculos más complejos. Dramaturgos actuales genuinamente dramáticos (valga la redundancia) como el mexicano Jaime Chabaud o el hispanocubano Abel González Melo han

hecho incursiones en la “narraturgia” (Sanchis Sinisterra, 2006) con obras de esta década como *Noche y niebla* del primero o *Cádiz en mi corazón* del segundo. Entre los autores españoles más jóvenes, Carlos Contreras Elvira ha escrito uno de los textos posdramáticos (valga el oxímoron) más valiosos a mi juicio, *Verbatim drama*; pero también *Rukeli*, Premio Calderón de la Barca 2013, obra con notables rupturas estructurales, pero indiscutiblemente dramática. Llama la atención, en fin, que éxitos resonantes de los últimos años, dentro y fuera de España, como *La piedra oscura* de Alberto Conejero o *El principio de Arquímedes* de Josep Maria Miró respondan a una dramaturgia clásica, por no decir tradicional.

Se me ocurre, para terminar, ilustrar esta idea de entrecruzamiento o diversidad, en que se concilian lo dramático y lo posdramático, lo nuevo y lo de siempre, con tres obras de la última década en las que el gran dramaturgo y director franco uruguayo Sergio Blanco (2018a y 2018b), antes citado, lleva a cabo una auténtica investigación artística en torno a un género realmente nuevo (hasta donde es posible), la autoficción teatral, una posibilidad problemática que ha acertado a resolver con profundidad, brillantez y originalidad incomparables: *Tebas Land* (2012), *Ostia* (2013) y *La ira de Narciso* (2014), solo las primeras de un ciclo, a las que a día de hoy se añaden ya *El bramido de Düsseldorf* (2016), *Cuando pases sobre mi tumba* (2016), *Cartografía de una desaparición* (2017), *Tráfico* (2018) y *Zoo* (2019), por no hablar de sus conferencias autoficcionales *Las flores del mal o la celebración de la violencia* (2017), *Memento mori o la celebración de la muerte* (2019) y *COVID-451* (2020).

En ellas convergen muchos de los rasgos que se perciben actualmente como nuevos: metateatralidad, dramaturgia del yo, irrupción de la realidad o permeabilidad de la frontera realidad/ficción, presencia de las nuevas tecnologías, deriva progresiva hacia la narraturgia y el monólogo, permanente interpelación al público, etc. Pero las obras resultantes me parecen no solo dramáticas sino dramáticas al cuadrado.

Si en la narrativa, que es su patria, la autoficción es una especie de deconstrucción de la autobiografía, con la intención de desacreditarla y suplantarla, en el teatro es la solución de una aporía insalvable, la de la autobiografía teatral, imposible en rigor. Porque el teatro es incompatible con lo "auto" y con lo "factual". Es impermeable a la primera persona por su carácter de representación in-mediate y es irreductible a la mera realidad, se pongan como se pongan los posdramáticos. Porque el teatro es siempre ficción; aunque no solo ficción. El desdoblamiento realidad/ficción es en él constitutivo. No hay teatro sin realidad, pero tampoco hay teatro con solo realidad. Al subir a un escenario cualquier realidad real se dobla en otra ficticia. A la fuerza, por definición, y afortunadamente. Por eso el teatro resulta ser un juego más sofisticado que la lucha de gladiadores. Pues bien, la autoficción relaja esas dos condiciones constitutivas de la autobiografía: abre la puerta a la ficción y a la tercera persona. De forma que el teatro, aunque no sin problemas, puede ser autoficticio, ya que no autobiográfico. Blanco sabe bien todo esto, sigue la buena dirección y acierta.

¿Y cuál es la buena dirección? No la de simplificar sino la de complicar el juego. No la de reducir el esencial desdoblamiento teatral sino, al contrario,

la de reduplicarlo hasta el mareo que hace borrosos los límites – lógicamente nítidos – entre los niveles de realidad y ficción. No la de lo performático, aunque pueda jugarse a simularlo, sino la de la reinención de una especie de pirandellismo de larga y alta prosapia (Cervantes, Shakespeare), cuyo efecto encuentra una expresión feliz en el Borges de “Magias parciales del «Quijote»”:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que, si los caracteres de una ficción pueden ser lectores y espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (Borges, 1960, 68-69).

Se trata, en fin, de buscar la realidad, no fuera del teatro, sino adentrándose más y más en él. No huyendo de la ficción, sino abismándose en ella.

Tebas Land supone el paso decisivo de Sergio Blanco hacia su autoficción. No solo por el contenido de verdad sino también por el despliegue de recursos formales de la máxima eficacia. El protagonista se denomina «S», que es la inicial de Sergio, pero también la de Saffores, el actor que lo interpreta en la puesta del estreno, dirigida por Blanco; amén de la de Sófocles, cuyo Edipo es el palimpsesto de la pieza, y la de Sigmund Freud, que es el otro padrino de este drama sobre el parricidio. Este personaje central se relaciona con el público y con otros dos personajes, Martín, el parricida, y Federico, el actor que debe representarlo en el teatro. O con un personaje doble, pues ambos deben ser interpretados «necesariamente» por el mismo actor. Lo decisivo es que «S» es un dramaturgo y director, como Blanco, y, como él, el de la obra

que estamos viendo o leyendo, que pone en escena precisamente el proceso de escritura y montaje de la misma.

Ostia da un paso adelante. Dos son ahora los personajes, «El hermano» y «La hermana», pero en la instrucción inicial se establece: «El texto deberá ser leído y en ningún momento podrá ser actuado. Las únicas personas que podrán leer *Ostia* serán la actriz Roxana Blanco y el dramaturgo Sergio Blanco.» De nuevo, me parece que lo importante no es que la obra sea leída por él y su hermana, la gran actriz uruguaya Roxana Blanco, como ocurre en efecto, sino el hecho de que uno y otra son, al modo de la ficción, pero con base en la realidad, los dos personajes de la obra, que igual podrían llamarse «Sergio Blanco» y «Roxana Blanco». Con la misma exactitud, pero sin duda con menos vaguedad que en la denominación elegida. Y de eso se trata en todos los casos, de oscurecer las líneas, difuminar los perfiles o disolver los límites. De confundir en la dirección que señalan las palabras de Borges.

La ira de Narciso supone otra vuelta de tuerca. Es un monólogo, lo que en principio favorece e intensifica la condición autoficticia. Y más si, como ocurre, el único actor interpreta casi todo el tiempo a Sergio Blanco. Que comparece por primera vez aquí con su propio nombre, aunque, como no podría ser de otra manera, convertido en personaje y por tanto ficcionalizado en mayor o menor grado; pero con un abultado poso de realidad. En el reparto de la obra, que lo tiene a pesar de parecer una mera narración escénica, figuran dos «Personajes/Sergio Blanco/Gabriel Calderón» y la lógica interna de la pieza obliga a que, como ocurría con Martín y Fede en *Tebas Land*, sean interpretados necesariamente por el mismo actor. Que, para rizar

el rizo, será en la puesta en escena el director, dramaturgo y actor “real” Gabriel Calderón, al que Sergio Blanco llama en la dedicatoria «mi amigo, mi hermano, mi otro yo»; lo que dará lugar a innumerables intromisiones de realidad. ¿Podrá hacer el papel otro actor? Seguramente no, sin modificar a fondo el texto.

He aquí tres obras y un género cargados de futuro, de un futuro en el que ojalá se vaya disolviendo también esa falsa oposición, tan cómoda, entre lo dramático y lo posdramático.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, Sergio. *Autoficciones*. Madrid: Punto de Vista Ediciones, 2018a.
- Blanco, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Ediciones, 2018b.
- Blanco, Sergio. Entrevista concedida a José-Luis García Barrientos. Madrid, 04 mar. 2018c. Correo electrónico.
- Borges, Jorge Luis. “Magias parciales del «Quijote»”. In: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, (1960) 1971, 65-69.
- Carrera Garrido, Miguel. “Claves de la dramaturgia de Rodrigo García”. In: J.-L. García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona 2016, 200-222.
- García Barrientos, José-Luis. *Principios de dramatología. Drama y tiempo*. Ciudad de México/Bilbao: Paso de Gato/Artezblai, 2017a.
- García Barrientos, José-Luis. *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2017b.

- García Barrientos, José-Luis. *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense, 2017c.
- García Barrientos, José-Luis (dir.). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos, 2009.
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana: Alarcos, 2011 (Madrid: Antígona, 2016).
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona, 2015.
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona, 2016.
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*. Madrid: Antígona, 2017a.
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia venezolana actual*. Madrid: Antígona, 2017b.
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia costarricense actual*. Madrid: Antígona, 2018a (Alajuela, Costa Rica, EUTM, 2019).
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia uruguaya actual*. Madrid: Antígona, 2018b.
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia mexicana actual*. Madrid: Antígona, 2019a.
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia puertorriqueña actual*. Madrid: Antígona, 2019b.
- García Barrientos, José-Luis. *Análisis de la dramaturgia chilena actual*. Madrid: Antígona, 2020.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. París: L'Arche, (1999) 2002.

Sanchis Sinisterra, José (2006). “Narraturgia: Un lapsus conceptual”. In: *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, 26, 2006, 27-30.

Steiner, George. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino, (1989) 1991.

Dramaturgia
de adaptación,
teatro épico y
antropomorfización
de animales en *Juan
Darién* (2015), de
Mauricio Kartun

*Dramaturgy of adaptation, epic
theater and anthropomorphization
of animals in 'Juan Darién' (2015)
by Mauricio Kartun*

Jorge Dubatti

Recebido em: 01 de fevereiro de 2021

Aceito em: 16 de fevereiro de 2021

Es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular Regular de Historia del Teatro II/Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, UBA. Director Regular del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Su último libro: *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (Barcelona, Gedisa, 2020).

Contacto: jorgeadubatti@hotmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE:

Horacio Quiroga; reescritura; cuento; teatro; política de la diferencia.

KEYWORDS:

Horacio Quiroga; rewriting; story; theater; politics of difference.

Resumen: Dentro de la producción dramática de Mauricio Kartun, se analiza *Juan Darién* (2015), dramaturgia de adaptación del cuento homónimo de Horacio Quiroga incluido en su libro *El desierto* (1924). Se ubica este texto dramático en la obra de Kartun y se caracterizan las principales operaciones de reescritura, con el objetivo de precisar una política de la diferencia. Finalmente, se focaliza en el desarrollo de la antropomorfización del personaje de la serpiente y en su transformación en narrador-presentador (a la manera del teatro épico brechtiano) y personaje-delegado.

Abstract: Within the dramatic production of Mauricio Kartun, *Juan Darién* (2015) is analyzed as a dramaturgy of adaptation of the homonymous story by Horacio Quiroga included in his book *The Desert* (1924). This dramatic text is located in Kartun's work and the main rewriting operations are characterized, with the aim of specifying a politics of difference. Finally, this article focuses on the development of the anthropomorphization of the serpent character and on his transformation into a narrator-presenter (in the manner of the Brechtian epic theater) and character-delegate.

En el teatro argentino de los últimos cincuenta años – atravesado por las transformaciones mundiales de la “Postmodernidad” y los procesos nacionales de la dictadura (1976-1983) y la postdictadura¹ –, la producción de Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946) ocupa un lugar de relevancia en la dramaturgia, la docencia de dramaturgia, la dirección y el pensamiento teatral. Para calibrar sus aportes, baste decir que Kartun acaba de recibir el Gran Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes 2020, distinción oficial que evidencia su reconocimiento entre los máximos referentes de la cultura argentina.²

En su conjunto, la dramaturgia de Kartun incluye una zona de creación original (de su invención y sola autoría, o en colaboración³) y otra (menos

1 Para una caracterización del teatro argentino de los años setenta hasta el presente, Dubatti, 2012 y 2015.

2 Para los principales pormenores de la trayectoria de Kartun, sugerimos consultar su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo” (la versión actualizada incluida en su libro *Escritos*, 2015a, 157-165), y nuestro estudio preliminar a la edición de *Pericones y El partener* (Dubatti, 2016a, 11-35).

3 En lista no exhaustiva de sus principales textos dramáticos originales, ordenados preferentemente por fecha de estreno, destaquemos *Civilización... ¿o barbarie?* (en colaboración con Humberto Riva, 1974), *Gente muy así* (1976), *El hambre da para todo* (1977), *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), *Cumbia morena cumbia* (1983), *Pericones* (1987), *El partener* (1988), *Sacco y Vanzetti* (1991), *Lejos de aquí* (escrita con Roberto Cossa, 1993), *Desde la lona y Como un puñal en las carnes* (1997), *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998), *Perras* (2002, con Enrique Federman, Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel), *La Madonnita* (2003), *No me dejes así* (2005, con Enrique Federman, Néstor Caniglia, César Bordón, Eugenia Guerty y Claudio Martínez Bel), *El niño Argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2011), *Terrenal* (2015), *La suerte de la fea* (2016) y *La vis cómica* (2019). La mayoría de estos textos dramáticos han sido editados y reeditados, con variantes, en numerosas publicaciones (véanse, entre otras, Kartun 1993, 1999a y b, 2001, 2006, 2012, 2016, 2019a). Hay que incluir también en esta serie los textos trabajados con alumnas y alumnos de la Universidad Nacional del Centro, recogidos en los volúmenes *Micromonólogos* (2015b) y *Más micromonólogos* (2019b).

considerada por los estudios) de reescrituras o adaptaciones para la escena de textos ficcionales de otros autores o de textos no-ficcionales tomados de registros históricos.⁴ En este artículo queremos contribuir a la valorización de ese segundo grupo; analizaremos un caso notable de reescritura kartuniana: *Juan Darién*, "versión libre para títeres, teatro de sombra y actores" (2015c, 39)⁵ del cuento homónimo de Horacio Quiroga (*El desierto*, de 1924).⁶ En otra oportunidad (Dubatti, 2019a, 53-56) estudiamos algunas de las transformaciones que Kartun introdujo al texto de Quiroga; en esta ocasión, nos centraremos en un aspecto compositivo de *Juan Darién*, clave de su poética: el rol, de cuño épico brechtiano, de la boa Anaconda como narradora-presentadora (Abuín González, 1997) y como personaje-delegado (Dubatti, 2009a, 21-49) en la estructuración de la historia.⁷

4 La serie de las reescrituras o adaptaciones se inician en los noventa: *Salto al cielo* (1991, a partir de *Las aves* de Aristófanes), *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso* (1991, trabajo de teatro documental sobre las actas del juicio), *Corrupción en el palacio de justicia* de Ugo Betti (1992), *Volpone* de Ben Jonson (1994), *La comedia es finita* (1994, con Claudio Gallardou, basado en personajes de la ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo), *La leyenda de Robin Hood* (obra para muñecos y actores, en colaboración con Tito Loréface, 1995), *El pato salvaje* de Henrik Ibsen (1996), *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki (2001), *El zoo de cristal* de Tennessee Williams (2003), *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (2004), *Recordando con ira* de John Osborne (2012), entre otras.

5 Así la define Kartun en el texto publicado por Cántaro, edición por la que se harán todas las citas (2015c, 39).

6 Las citas del cuento de Horacio Quiroga corresponderán a la edición de *Cuentos completos II* (1997, 80-89), al cuidado de Carlos Dámaso Martínez.

7 Para el concepto de historia y su ángulo de análisis, seguimos a Mieke Bal: "Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento" (1990, 13).

UBICACIÓN DE *JUAN DARIÉN*

En una entrevista con Mauricio Kartun (Buenos Aires, 22 de junio de 2019), nos señaló que *Juan Darién* fue un trabajo por encargo:

La Universidad Nacional de San Martín me propuso hacer alguna adaptación para el elenco de titiriteros de su carrera. No soy fácil para estas instancias, porque el material me tiene que entusiasmar mucho para meterme en semejante desafío. Cuando escribo para mí puedo bancar las frustraciones, las demoras o los trancones. Incluso el abandono. Pero cuando hay un compromiso, si no estás seguro de llegar a puerto, es muy temerario embarcarse. Charlando informalmente con Tito Loréfcice, director del eventual proyecto, me habló de este cuento de Quiroga que yo tenía muy borroso en la memoria (Dubatti, 2019b, 1).

Incluso antes de volver a tomar contacto directo con el texto del cuento, Kartun advirtió una complementariedad entre el mundo de Quiroga (narrador que lee y admira desde su adolescencia) y su propia poética:

Antes aun de la lectura, durante la charla misma con Tito [Loréfcice], mientras él me lo contaba, yo relojeaba con un ojo la teatralidad posible y con el otro le veía la esencia mítica, la metáfora, que suele ser en mi caso la presencia que me impulsa con más entusiasmo a un material. Sentía que estaba escrito para mí. Para mi universo y para mis ideas recurrentes. [Gaston] Bachelard dice que toda metáfora es un mito en miniatura. Lo vi tan claro en esa charla que ahí mismo, embalado, le improvisé algunas hipótesis. Fue raro. Pasé en un minuto de abrir el paraguas para explicar por qué no, a tirarme al sí de cabeza (Dubatti, 2019b, 2).

Con un ejemplar del cuento de Quiroga en mano, Kartun inició el proceso de su versión escénica. En el marco de los estudios de Teatro Comparado y Poética Comparada, cuando hablamos de reescrituras o dramaturgias de

adaptación, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etc.⁸, internos a cada texto (y que pueden también reconocerse en las obras que llamamos de creación “original”), sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre texto-fuente para la composición de un nuevo texto-destino (Dubatti, 2020a). Llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no)⁹ previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para efectuar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino. El mismo Kartun ha escrito sobre esta operación en su prólogo a *Sacco y Vanzetti*: “Una especie de fantasma corriendo sin rostro sobre un caballo ajeno. Un jinete sin cabeza: así se me ha representado siempre el oficio del versionista” (Kartun, 2011, reeditado en *Escritos*, 2015a, 175). Es necesario reconocer dentro del conjunto de las reescrituras kartunianas cuatro subgrupos:

[a] la reescritura de textos dramáticos del pasado teatral para actualizarlos a la escena contemporánea siguiendo muy de cerca las instrucciones de su poética propositiva (caso: la versión de *Los pequeños burgueses*, de Gorki).

8 Remitimos a Linda Hutcheon (2006), quien revisa y sintetiza los aportes de diversas teorías y propone la siguiente definición de adaptación: “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works” (*The Theory of Adaptation*, xiv).

9 De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y texto dramático (desarrollada en Dubatti, 2020b) todo texto puede ser transformado en texto dramático.

Generalmente en este tipo de reescritura Kartun mantiene los títulos de las obras;

- [b] la reescritura de textos dramáticos del pasado teatral para implementar sobre ellos transformaciones más profundas, que generan un texto-destino de acentuada política de la diferencia (caso: *Salto al cielo*, que evidencia la radical mutación de *Las aves*, de Aristófanes, ya desde el cambio del título);
- [c] la reescritura de textos ficcionales no-teatrales para darles forma teatral (caso: *La leyenda de Robin Hood*, 2006, “versión libre de la leyenda popular”, como explicitan Kartun y Tito Loréfica desde el subtítulo, basada en diversas narraciones literarias y cinematográficas);
- [d] la reescritura de textos no-ficcionales para darles forma de teatro documental (caso: *Sacco y Vanzetti*).

En todos los subgrupos reconocemos procedimientos de reescritura de textos previos, reconocibles y declarados, así como la voluntad de aprovechar la entidad del texto-fuente, pero también se advierten en cada tipo sustanciales diferencias en las estrategias y las técnicas de trabajo dramatúrgico. *Juan Darién* corresponde al subgrupo [c]. Cuando interviene un texto de otro autor (y, en este caso, un texto no-teatral), el proceso de composición se diferencia del que Kartun desarrolla para sus textos “originales”.¹⁰ En la entrevista citada Kartun observó al respecto:

10 Nos referimos a los siete “momentos” que el mismo dramaturgo ha destacado en sus talleres de desmontaje de sus obras sobre su proceso de composición: “Universo”, “Imagen Generadora”, “Trabajo de Campo”, “Acopio”, “Esquema Dinámico”, “Personajes”, “Escritura/Reescritura”. Véase al respecto Dubatti, 2009b, 30-38.

Es muy distinto, fluyo en la corriente del propio relato [de Horacio Quiroga]. Me dejo llevar. Puedo animarme a jugar mucho porque sé que el cauce me mantiene en sana acotación. No tengo que preocuparme demasiado por la solvencia de la estructura, porque ya la tengo muy visualizada en el relato [de Quiroga], en sus energías y sus tiempos. Es una conversión de norma; que es más sencillo que normar, que regir. Por supuesto exige una correspondencia previa del universo del relato y el tuyo, pero dada esta unidad la cosa marcha. Trabajar para el lenguaje de los títeres provee, además, una enorme gama de nuevas convenciones posibles que amplía el herramental y te pone más audaz. Por ejemplo, en escenas grupales, que en mis poéticas actuales están medio abolidas. Con *Salvajada* [nombre de estreno de *Juan Darién* en 2015] pasó algo extravagante. Me había reservado todo un mes de enero para trabajarla. Calculaba que trabajando duro llegaba en ese plazo a un primer borrador y tenía luego las vacaciones de febrero para corregir y presentar el resultado en marzo. Convenimos con mi mujer quedarnos ese enero en Buenos Aires así yo podía meterme con todo. El 28 de diciembre en el limbo de esos días puente entre las fiestas empecé a borrar como para ir calentando la mano con cara a la semana siguiente. Me embalé tanto y fue tan absorbente que el 5 de enero tenía lista la primera versión. Pulí y a la semana siguiente se la había mandado ya a Tito [Loréface]" (Dubatti, 2019b, 4).

Resulta revelador sintetizar esquemáticamente los principales acontecimientos con que Quiroga articula la historia de su cuento, para luego confrontarlos con los que componen la intriga de la pieza teatral de Kartun:

1. El narrador omnisciente, en tercera persona, presenta metaliterariamente la historia que se contará a continuación (Quiroga, 1997, 80);
2. Adopción del tigrecito, que acaba de perder a su madre, por la mujer que acaba de perder a su hijo (pp. 80-81);
3. Persecución del tigrecito por un hombre del pueblo que odia a los tigres (pp. 81);

4. Metamorfosis y salvación del tigrecito, ahora niño, por la intervención de la serpiente sagrada (pp. 81-82);
5. Profecía de la serpiente: el niño no sabrá que es un tigre y estará protegido hasta que sea acusado por una madre (p. 81);
6. Vida del niño-tigre: se le da un nombre, goza del amor de su madre, asiste a la escuela, es poco inteligente pero tiene una personalidad bondadosa y se aplica al estudio, padece las burlas de sus compañeros (p. 82);
7. Muerte de la madre y soledad de Juan (p. 82);
8. En una clase, el inspector escolar descubre la verdadera identidad del niño-tigre (pp. 82-84);
9. El pueblo rechaza a Juan por su condición de tigre (pp. 84-85);
10. Juan Darién se pregunta por su identidad, ya que solo se reconoce como niño (p. 85);
11. El pueblo va a buscar a Juan a su casa y lo entrega al domador de fieras (p. 85);
12. El domador somete a Juan a dos actos violentos para obligarlo a manifestar su verdadera identidad de tigre: primero con los perros, luego con latigazos (pp. 85-86);
13. La gente quiere expulsar del pueblo a Juan, cruelmente lastimado por los latigazos, y por la calle lo persigue violentamente (p. 86), en una suerte de viacrucis;
14. Durante el intento popular de expulsión, Juan pide ayuda a una madre que, asustada, lo acusa de querer atacar a su bebé (dando así cumplimiento a la profecía de la serpiente, según ítem 5) (p. 86);

15. Castigo público de Juan: a manera de un auto de fe, se lo quema en el castillo de fuegos de artificio preparado para la fiesta (pp. 86-87);
16. Metamorfosis del niño en tigre (p. 87);
17. El pueblo abandona el cuerpo exánime del tigre en el límite con la selva (p. 87);
18. Recuperación física del tigre en la selva y contacto con la manada de tigres (p. 87);
19. Venganza de Juan: castigo público y asesinato del domador de fieras (lo queman), a manera de un segundo auto de fe, ahora ante los ojos de los tigres (p. 88);
20. Juan rompe sus lazos con los humanos: se despide de la madre en el cementerio y declara la muerte simbólica de "Juan Darién" (el tigre abandona el nombre humano) (p. 89);
21. Definitiva identidad de tigre y nueva vida con la manada (p. 89).

Como ya señalamos parcialmente en nuestro estudio anterior (Dubatti, 2019a, 53-56), en esta "versión libre" Kartun realiza las siguientes operaciones de reescritura:

- mantiene la mayoría de los acontecimientos centrales del cuento de Quiroga (hecho que permite reconocer nítidamente la entidad y presencia del texto-fuente en el texto-destino): según la numeración anterior, preserva (con variaciones internas) los acontecimientos 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 18, 20 y 21, y en el orden en que los presenta Quiroga (salvo el acontecimiento 10, que inserta tanto en la Escena V como en la VI). Kartun distribuye esas acciones en una nueva estructura

dramática externa: Escena I (acontecimientos 2, 3, 4), Escenas II y III (acontecimiento 6), Escenas III y IV (acontecimiento 7), Escena V (acontecimientos 8 y 10), Escena VI (acontecimientos 9 y 10), Escena VI y VII (acontecimientos 11, 12 y 16), Escena IX (acontecimiento 18), Escena XI (acontecimientos 20 y 21);

- modifica radicalmente el acontecimiento 19: Juan concreta de otra forma su “venganza”, no asesina al domador, sino que lo marca a “zarpazos”, a “arañazos”, lo deja “atigrado” (Escena X, p. 97), ante la mirada de los “fenómenos” del circo;
- anula los acontecimientos 1 (presentación metaliteraria de la historia), 5 y 14 (correspondientes a la “profecía” de la serpiente), 13 (la expulsión del niño torturado por el pueblo), 15 (el auto de fe de Juan en el castillo de fuegos de artificio) y 17 (el abandono del cuerpo del tigre casi muerto en el límite del pueblo con la selva).

Kartun introduce, además, las siguientes innovaciones relevantes:

- la serpiente protectora (ahora una boa, de nombre Anaconda) se transforma en narradora-presentadora de la historia y en el principal personaje-delegado (objetiva las condiciones de comprensión del texto, su punto de vista y su semántica);
- otorga mayor protagonismo a las voces del “pueblo de la rabia, de la tirria, del rencor” (p. 43), el “pueblo del odio” (p. 97), cuya siniestra polifonía se despliega en la apertura del texto dramático (el comienzo de la Escena I, que incluye un primer resumen de la muerte de la tigre a manos del Tape Chamorro y de la huida de su cachorro) y en toda la

Escena VI. Este coro funciona como personaje contra-delegado (explicita y se identifica con una cosmovisión, ideas o sentimientos que el punto de vista del texto rechaza);

- incorpora canciones y música (“Qué fuego, qué leña, qué brasa”, p. 45; “Batuque de la selva”, p. 54; “Ni ojo por ojo”, p. 56-58, retomada en “Diente por diente”, pp. 75-76); en la escena final “llega desde la selva su batuque de ruidos acompasados” (p. 100);
- da mayor desarrollo a los ítems 6 y 7 (vida cotidiana del niño-tigre y muerte de su madre, con la consecuente soledad de Juan), a los que Quiroga solo dedica cuatro breves párrafos. Kartun les brinda deliberado despliegue en las Escenas II, III y IV, e introduce en ellas núcleos dramáticos significativos que no están presentes en el cuento de Quiroga: la promesa que Juan realiza a su madre de nunca pelear con sus compañeros en la escuela; el sentimiento de “llamado de la selva” (explicitación kartuniana del intertexto de Jack London presente sin duda en el cuento y en otros textos de Quiroga, según Evelio Echevarría, 1987, 635-642); el estallido de Juan por el *bullying* escolar y la consecuente ruptura de la promesa a la madre en la pelea con el Tapequito; la creencia de Juan de que la madre murió porque él no cumplió la promesa; la relación entre Juan y la serpiente, con los consejos protectores y prospectivos de Anaconda a Juan (“No dejes de buscar el salto de agua”, p. 63);
- introduce el mundo del circo y sus “fenómenos” (que verosimiliza la inclusión del personaje del domador de fieras). Kartun da mayor relieve

al domador, especialmente por su función de personaje contra-delegado (representante del “rigor del patrón”, Escena X, p. 97);

- en vez de expulsarlo del pueblo, los vecinos y la presidenta de la Cooperadora escolar entregan a Juan al domador para que lo explote como “fenómeno” en el circo (Escena VII);
- Juan es liberado de la jaula donde lo ha encerrado el domador gracias a la solidaridad del grupo de “freaks”: la Mujer Barbuda, Siamés Albino Uno y Dos y el Hombre Rata (Escena VIII, pp. 84-89).

La conciencia de Kartun respecto de la relevancia de los cambios introducidos al texto de Quiroga se observa en la variación del nombre de la pieza con motivo del estreno. Si en la edición de 2015 el texto dramático es llamado *Juan Darién* (como el cuento de Quiroga) y en nuestro archivo disponemos de otra versión bajo el nombre *Feroz* (texto inédito facilitado por Kartun), la obra tuvo su estreno mundial en 2015 con el título de *Salvajada*, por un excelente elenco de actores-titiriteros dirigidos por Tito Loréfice y Hernesto Mussano en el Teatro Tornavía de la Universidad Nacional de San Martín (San Martín, Provincia de Buenos Aires). También con el título de *Salvajada* se presentó en 2019 otra versión escénica, para actores y máscaras, dirigida por Viviana Ruiz, en la ciudad de Mar del Plata.

La versión de Kartun implica cambios en la semántica si se la compara con el cuento de Quiroga. El dramaturgo construye un dispositivo para el análisis de la sociedad argentina del siglo XXI, a casi cien años de la escritura del cuento. Cuestiona el odio social (“el pueblo del odio”, Escena X, p. 97), sin duda uno de los males de las sociedades neoliberales, y encuentra el origen del odio en el

miedo (Escena I, p. 41). Desenmascara la barbarie de la civilización del odio ("Al bruto, al bárbaro, a la bestia, la tienen adentro", Escena X, p. 97). El odio masifica: "No hay como el daño para juntarlos. Los pegotea como la sabia del gomero el daño, los hace uno, el daño los hace masa" (Escena I, p. 43). Denuncia el *bullying* social al "diferente" y las políticas de exclusión (Escena III, p. 56, p. 58, y *passim*). "En este mundo el diferente o es fenómeno o es enemigo" (Escena VIII, p. 89). Más allá de su defensa de los maestros de aula, especialmente de aquellos de contextos marginales, Kartun cuestiona la institución escolar por su verticalismo, su fragmentación (aunque la maestra piense distinto deberá seguir la orden superior por temor al cesanteo) y su centralismo (el inspector viene de la capital). También se enfrenta al autoritarismo clasista del "rigor del patrón" (Escena X, p. 96) encarnado en el domador, por lo que *Juan Darién* se integra al ciclo de textos contra la subjetividad "patronal" (*El niño Argentino, Ala de criados, Salomé de chacra, Terrenal*). Kartun celebra que los desamparados, los excluidos, los necesitados se unan y ayuden (como la madre que ha perdido a su hijo y el tigrecito que ha perdido a su madre, "el roto y la descosida", Escena I, p. 46; como los "fenómenos" que liberan a Juan, Escena VIII). Celebra el amor maternal (y, por extensión, las estructuras matriarcales) y la energía panteísta de la Naturaleza, por la que "una vida vale otra vida" (Escena I, p. 47). El texto concibe un universo donde "todas las vidas [de los humanos, de los animales, de las plantas, de la Naturaleza en sí] tienen el mismo valor, aunque la de los bichos las pongan ustedes baratas al mostrador" (Escena I, p. 48). Defiende a los animales y su derecho a convivir con los humanos. La Naturaleza no se manifiesta en "nombres raros", en lenguaje (Escena I, p. 49),

sino en la música (acontecimiento dionisiaco, más experiencia que lenguaje), es la “música que queda” (Escena XI, p. 100). Kartun opone canción (música con letra), a pura música (sin letra): lo propio de la Naturaleza no es el lenguaje (invención humana), sino la experiencia dionisiaca de la pura música (Escena XI, p. 100).¹¹ Celebra la fuerza de la identidad, del que no sabe que es tigre pero siente “la tentación de la selva” (Escena II, p. 54). “En algo hay que creer” (Escena I, p. 49), afirma Anaconda en contundente oposición antiposmoderna al vacío. Reconocemos en *Juan Darién* los mismos núcleos semánticos que en la producción dramática “original” de Kartun (véanse al respecto, entre otros, Dubatti, 2005, 2010 y 2016b).

Como ya señalamos (Dubatti, 2019a, 53-56), *Juan Darién* adquirió nuevos matices políticos en el contexto de la restauración neoliberal conservadora del gobierno de Macri (2015-2019), en particular por las directrices en política de seguridad contra los más jóvenes y los inmigrantes. Teatro del mito, teatro político en el sentido más pleno, en la versión marplatense Viviana Ruiz entretreía referencias directas a la crítica situación social de la Provincia de Buenos Aires y la Argentina en 2019.

ANACONDA, NARRADORA-PRESENTADORA Y PERSONAJE-DELEGADO

Como ya adelantamos, un procedimiento central de la estructuración del *Juan Darién* de Kartun es la transformación del personaje de “la serpiente” de

11 Esta idea también aparece, coetáneamente, en su obra *Terrenal* (2015), en boca de Tatita (correlato simbólico de Dios).

Quiroga. Si en el cuento esta participa solo en dos acontecimientos (sin duda sustanciales, los numerados 3 y 4 en el esquema anterior: la metamorfosis del tigre en niño y la profecía) y luego ya no aparece, en el texto dramático se mantiene su intervención en la metamorfosis, se anula su profecía (desaparece la situación de la madre que acusará a Juan), pero además se la convierte en narradora-presentadora de la historia (a la manera del teatro épico brechtiano) y en el principal personaje-delegado¹² de la pieza. Esto hace que su relevancia sea mayor en el drama, que se multipliquen sus apariciones, de diversas formas, en seis escenas (I, II, IV, IX, X, XI) y que cumpla la función de participar en la apertura y el cierre del texto.

Quiroga la llama "la serpiente" (pp. 81-82, p. 86), en cambio Kartun amplía la información sobre las características específicas del animal: dice que es una "boa" (serpiente de gran tamaño), una "pitón" y una "pitonisa" (p. 44, porque ve el futuro), y la nombra "Anaconda" (intertexto de otros cuentos de Quiroga: "Anaconda", del libro homónimo de 1921, y "El regreso de Anaconda", del libro *Los desterrados* de 1926). Tanto en Quiroga como en Kartun se trata de un animal sagrado, con poderes (sobre)naturales, encarnación e instrumento de las fuerzas activas de la Naturaleza. Kartun hace que Anaconda explicita esa condición. Cuando Madre pretende llamar "conjuro" a la transformación del tigre en cachorro humano, la víbora objeta: "Ustedes le ponen a todo nombre raro. Decile naturaleza y no perdás tiempo" (Escena I, p. 49).

12 Decimos "principal" personaje-delegado porque no es el único: también cumplen dicha función el Juan Darién de las últimas escenas y los "fenómenos" de circo.

Anaconda es narradora-presentadora (Abuín González, 1997) en tanto asume la función del contar (*telling*) y presenta, resume, adelanta, comenta, objetiva el sentido de las acciones dirigiéndose directamente al público, al que increpa y organiza la mirada (como el narrador-presentador épico brechtiano). Cumple así varias de las funciones del distanciamiento brechtiano (*Verfremdungseffekt*): objetiva el sentido, instala la convención consciente, incluye el relato como recurso teatral, promueve la racionalización (sin excluir la emoción y el sentimiento).¹³ Narra y es también personaje de acciones que se presentan por sí mismas (*showing*): narradora homodiegética, que a la par articula el marco de la narración y es partícipe de la historia enmarcada/narrada. Con la autorreflexividad característica del teatralismo brechtiano (que muestra que está mostrando), Anaconda explicita metateatralmente la convención para hacerla consciente al espectador: “Sí. Yo acá soy la que cuento” (Escena I, p. 44). Enuncia el mecanismo de alternancia entre relato y escena que caracteriza al teatro épico brechtiano: distingue así dos niveles de la historia, “la de verla” (*showing*, escena, en la que el tiempo de la historia y el tiempo del discurso coinciden) y “la de contarla” (*telling*, relato, en la que el tiempo del discurso es más breve que el de la historia). Kartun apunta humorísticamente que Anaconda está obligada a ser narradora por su condición de víbora:

13 Sobre las seis formas principales de comprensión e interpretación del distanciamiento brechtiano en el teatro de la Argentina, véase Dubatti, 2013, 104-113.

Actora con gesto ademán habría sido de tener bracito. O titiritera a la marioneta, pero no, la serpiente es desmembradita, solo la voz le queda. Y la lengua partida. Y las usa. Habla raro, pero las usa (Escena I, p. 44).

O también, cuando Anaconda le cierra el paso a la Madre para ayudarla en la protección del tigrecito, le dice: "Si te tengo que hacer señas vamos muertas" (Escena I, p. 48). No es la primera ni la única vez que Kartun recurre a un animal narrador-presentador en matriz brechtiana: recordemos el Tero en *Salto al cielo* (1991) y el perro Berganza en *La vis cómica* (2019).

La ampliación del desempeño de la serpiente en el texto dramático refuerza la poética de teatro mítico-maravilloso (en el sentido que otorga a este último término Ana María Barrenechea para oponerlo a lo fantástico, 1978, 87-103): la boa narradora-presentadora se ofrece como una convención incontrovertible, que el espectador debe aceptar como punto de partida de la poética de *Juan Darién*. Por lo tanto el contraste con la experiencia empírica de lo normal y lo posible que implica el hecho anti-realista de que el animal habla, no aparece problematizado desde el marco. Sí se lo problematiza, pero muy brevemente, en el plano de la historia enmarcada: la Madre "aterrorizada" le pregunta a la serpiente: "¿Habla?" (Escena I, p. 48). Pero está claro que Kartun aprovecha la momentánea incredulidad de la Madre para rematar la situación con la afirmación de la necesidad de creer (Escena I, p. 49). De la inicial desconfianza, la Madre pasa velozmente a la aceptación de la intercesión de la serpiente, y comprobará la verdad de sus palabras cuando asista a la transformación del tigrecito en bebé. Para la ampliación del rol de la serpiente Kartun se mueve dentro de las

coordinadas de la macropoética mítico-maravillosa de Quiroga (trabajada en numerosos textos), y al mismo tiempo enriquece los procedimientos de antropomorfización de los animales frecuente en el escritor (Erminio Corti, 2012, n.p.).

Observemos cómo Kartun construye el personaje de Anaconda en la progresión estructural de las escenas mencionadas. En la Escena I su intervención inicial (tras las voces del pueblo que presentaron la muerte de la “tigra parida” y la huida del cachorro, pp. 42-43), Anaconda objetiva como personaje-delegado una visión negativa sobre “el pueblo de la rabia, de la tirria, del rencor” (p. 43). Inmediatamente presenta la situación opuesta complementaria de la Madre y la valoriza positivamente: “Escúchenla llorar que cuando una madre llora un himno suena, dicen” (p. 44). Diseña una cartografía de valores: el pueblo que odia a los tigres, personaje negativo; la Madre que protege al tigrecito (y con él la vida), personaje positivo. Como ya señalamos, despliega aquí el código metateatral épico (reelabora, de alguna manera, la introducción del narrador omnisciente, el acontecimiento 1, del cuento de Quiroga). Lo hace con trazos de humor desolemnizadores la “desmembradita” (p. 44). Personaje-delegado, reflexiona sobre su condición de “Pitonisa” pero relativiza su visión profética: “Algunos dicen que leo el futuro. No les hagan caso. Patrañas. El pasado leo, nomás. Y lo cuento. Cosa rara: a los que leemos el pasado, a los que contamos, siempre nos dicen que adivinamos” (p. 44). La predicción del futuro – sostiene Kartun a través de Anaconda – es resultado del análisis y el conocimiento de la historia, de los trabajos de la memoria (aseveración significativa en un país cíclicamente

amnésico). Como el Barón Rampante de Ítalo Calvino, Anaconda habla generalmente "desde lo alto del árbol más alto" (p. 43) y es "una sombra" que aparece y "desaparece en las sombras" (p. 44), se ve y no se ve. Kartun sugiere que, aunque no se la vea, como el personaje sublime de Maurice Maeterlinck (Dubatti, 2009a, 181-208), está siempre presente en la escena.

De pronto en la Escena I abandona su rol de narradora y es personaje de la historia para la metamorfosis sagrada. Objetiva la causalidad maravillosa: "Dale de mamar que por allí le entrará lo humano" (p. 48) y adelanta las acciones de la Escena II ("Formá su corazón y enseñale a ser bueno como vos", p. 48). Personaje-delegado, exalta la fuerza del "corazón de madre" y la necesidad de "creer en algo" (p. 49).

Anaconda abre la Escena II con un resumen de narradora omnisciente ("Pasó un año y otro año y varios más", p. 51), y recurre a la elipsis para acelerar la historia (hay tiempo de la historia pero el discurso no se hace cargo de él). En pocas líneas retrata la personalidad del niño-tigre asumiendo el punto de vista limitado de la "señorita maestra" (p. 51). Cierra la Escena II con una nueva sugerencia prospectiva sobre los efectos que tendrá en Juan "la tentación de la selva" (p. 54).

La Escena IV es creación de Kartun: Anaconda (nuevamente personaje interno al relato enmarcado) acompaña a Juan tras la muerte de su madre y dialoga familiarmente con él en el patio del rancho, no desde arriba de los árboles, sino en tierra. Hay que destacar esa familiaridad, tan quiroguiana, entre animales (diferente del terror y la sorpresa que la boa despierta en la Madre en la Escena I). Anaconda consuela a Juan por la pérdida, lo libera

de culpa y lo prepara para asumir en el futuro su identidad de tigre con saberes y acciones (“No dejes de buscar el salto de agua”, p. 63). Personaje-delegado, es portavoz de la visión de Kartun: “Los hombres tienen siempre gula de entender. Entender todo junto al mismo tiempo quieren. Por eso se atragantan, nausean y andá vos a preguntarles qué entendieron. (...) Los saberes también se guardan para cuando hagan falta” (p. 62). En una segunda parte de la Escena IV, Anaconda regresa a la narración de marco, “ahora sobre los árboles más altos” (p. 63). Narradora homodiegética, refiere su propia situación en la historia: “Pobre vida la del pobre Juan () Hablando solo. O con una anaconda, ‘pobre loco’ dijeran si lo vieran” (p. 63). En función prospectiva, Anaconda adelanta las situaciones del circo y del inspector de Ministerio.

Anaconda desaparece en las escenas V, VI, VII y VIII (no se la ve, pero su condición sagrada la sugiere presente). Son las escenas más vinculadas al territorio de dominio humano: la escuela, la casa, el circo. En la Escena IX Juan se vale de la mención de la amistad con Anaconda como contraseña para ser aceptado por los tigres en la selva. “En lo alto de los árboles Anaconda ronda” (p. 92): narradora-presentadora, Anaconda resume el paso del tiempo y el proceso de animalización de Juan. Da pie a la escena en la que se ve a Juan en la cascada cada vez más atigrado.

En la Escena X, tras el castigo al domador, Anaconda vuelve a aparecer “tras un árbol”, resume el impacto de la venganza de Juan en el “pueblo del odio” (p. 97) y anuncia el acontecimiento del cementerio. Desde su lugar de la Escena X, la serpiente parece disponerse a contemplar, finalmente, la Escena XI. Anaconda tiene a su cargo el cierre del texto, la mirada final

organizadora de sentido. Metateatralmente concluye la historia (p. 100). Personaje-delegado, expone la diferencia (de raíz pitagórica) entre música y canción (p. 100), así como la identificación de la música con la proferición del ser de la Naturaleza. La didascalia de cierre ("La música queda. La música queda", p. 100) asimila el punto de vista del hablante dramático básico con las palabras de Anaconda.

En suma, Kartun reescribe un texto de Horacio Quiroga, difunde y multiplica su imaginario, al mismo tiempo que concreta un texto insoslayable de su propia producción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, Ángel. *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". In: *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978, 87-103.
- Corti, Erminio. "Algunas observaciones sobre la representación antropomórfica de los animales en la escritura de Horacio Quiroga". In: *Iperstoria. Testi, Letterature, Linguaggi*, Verona: 2 out. 2012. Disponível em: <<https://iperstoria.it/article/view/815/824>>. Acesso em 26 dez. 2020.
- Dubatti, Jorge. "Identità e idealismo. Per un teatro umanizzante. La drammaturgia di Mauricio Kartun". In: Fernanda Hrelia (cur.), *Teatro nel Cono Sud. Esperienze e voci della scena ispano americana*. Roma: Editoria & Spettacolo, 2005, 71-76.

- Dubatti, Jorge. “El drama moderno como poética abstracta” y “Maurice Maeterlinck y el drama simbolista”. In: *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, 2009a, 21-49 y 181-208.
- Dubatti, Jorge. “En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del desmontaje de *Ala de criados*”. In: *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, 153, octubre-diciembre de 2009b, 30-38.
- Dubatti, Jorge. “*El Niño Argentino* de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como ‘ladrillazo a la vidriera’”. In: *Latin American Theatre Review*, 43, (Spring 2010), 5-23.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- Dubatti, Jorge. “O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observações sobre o Teatro Comparado”. In: Alcantara Gil, João Pedro, et al. (eds.). *O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo*. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, 104-113.
- Dubatti, Jorge. “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”. In: Quevedo, Luis Alberto (comp.). *La cultura argentina hoy. Tendencias!* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 2015, 151-196.
- Dubatti, Jorge. “Estudio preliminar”. In: Kartun, Mauricio. *Pericones, El partener*. Buenos Aires: Eudeba, Serie de los Dos Siglos, 2016a, 11-35.
- Dubatti, Jorge. “Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa”. In: *El Matadero. Crítica de la literatura argentina*, 10, 2016b, 51-67.
- Dubatti, Jorge. “Reunión de maestros: de Horacio Quiroga a Mauricio Kartun”. In: *Reseñas CELEHIS*, VI, 16, Mar del Plata: ago./dez. 2019a, 53-56. Disponible em:

<<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3657/3638>>.
Acesso em: 20 dez. 2020.

Dubatti, Jorge. "Acontecimiento teatral y dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales". In: Oliveira Neves, Larissa de; Pinheiro, Lucas; Fransolin, Sofia (orgs.). *Anais do II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato*. Campinas: IA/UNICAMP, 2020a, 11-25.

Dubatti, Jorge. "Reescrituras teatrales, territorialidad y políticas de la diferencia". In: *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, 2020b, 187-211. E-book.

Echevarría, Evelio. "Jack London y Horacio Quiroga". In: *Revista Iberoamericana*, LIII, 140, jul./set. 1987, 635-642.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Kartun, Mauricio. *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1993.

Kartun, Mauricio. *Teatro. Tomo 2*. Buenos Aires: Corregidor, 1999a.

Kartun, Mauricio. *Teatro*. Madrid: Casa de América, 1999b.

Kartun, Mauricio. *Sacco y Vanzetti*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.

Kartun, Mauricio. *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires: Losada, 2006.

Kartun, Mauricio. *Tríptico patronal. El niño Argentino, Ala de criados, Salomé de chacra*. Buenos Aires: Atuel, 2012.

Kartun, Mauricio. *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel, Col. Biblioteca del Espectador, 2014.

Kartun, Mauricio. *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral, 2015a.

Kartun, Mauricio (org.). *Micromonólogos*. Buenos Aires: Interzona, 2015b.

Kartun, Mauricio. “Juan Darién. Versión libre para títeres, teatro de sombras y actores”. In: Quiroga, Horacio; Kartun, Mauricio. *Juan Darién, cuento y obra teatral*. Buenos Aires: Cántaro, Colección del Mirador, 2015c, 39-100.

Kartun, Mauricio. *Pericones, El partener*. Buenos Aires: Eudeba, Serie de los Dos Siglos, 2016.

Kartun, Mauricio. *Rectángulo de San Andrés*. Buenos Aires: Interzona Editora, Col. Zona de Teatro, 2019a.

Kartun, Mauricio (org.). *Más micromonólogos*. Buenos Aires: Interzona, 2019b.

Kartun, Mauricio; Loréface, Tito. “La leyenda de Robin Hood”. In: Nora Lía Sormani (org.), *El teatro y los niños. Cuatro piezas para títeres y actores*. Buenos Aires: Atuel, 2006.

Quiroga, Horacio. “Juan Darién”. In: *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, 80-89.

ENTREVISTA INÉDITA

Dubatti, Jorge. “Entrevista con Mauricio Kartun”. Buenos Aires, 22 de junio de 2019b. Disponible en archivo personal.

Ana Harcha Cortés.
Proyecto poético-
dramatúrgico:
prácticas,
procedimientos y
efectos

*Ana Harcha Cortés. Poetic-
dramaturgical project: practices,
procedures and effects*

Soledad Sonia González

Escritora, traductora y directora teatral. Doctora en Letras. Su obra dramática reúne unos treinta textos editados y puestos en escena. Es docente en Dramaturgia en la Facultad de Artes y coordinó el Programa de Posgrado en Dramaturgia (2009-2010) en la UNC. Dirigió la colección *Teatro europeo contemporáneo* (Eduvim) y fue editora de la revista *El apuntador*. <http://www.soledadgonzalez.com.ar/>
Contacto: epica.intima@gmail.com
Argentina

Recebido em: 8 de janeiro de 2021
Aceito em: 12 de fevereiro de 2021

PALABRAS CLAVE:

dramaturgias; escena;
proyecto poético-
dramatúrgico; archivo bio-
político; Harcha Cortés

KEYWORDS: dramaturgies;
scene; poetic-dramaturgic
project; bio-political archive;
Harcha Cortés.

Resumen: En este artículo analizamos uno de los primeros textos dramáticos de la autora chilena Ana Harcha Cortés a partir de las claves de lectura construidas en nuestra tesis doctoral "Prácticas contemporánea: escribir para la escena (entre la fábula, la acción y la voz poética)" (2020). Este encuadre se organiza en función de la categoría de proyecto poético-dramatúrgico que autoras y autores dan a conocer a través de sus prácticas y de sus pensamientos dramatúrgicos: procedimentales, metateatrales y metapoéticos; y en relación, también, a la construcción de un archivo bio-político, que da cuenta de la memoria viva, siempre reactualizada, y del proyecto utópico de cada artista. Destacamos la actualidad del pensamiento político de la práctica seleccionada que data de 1999 y de sus efectos poéticos.

Abstract: In this article we're analyzing one of the first dramatic texts of Chilean author Ana Harcha Cortés proceeding from the reading keys built in our doctoral thesis "Contemporary Practices: writing for scene (between the fable, the action and the poetic voice)" (2020). This framing is organized according to the category of poetic-dramaturgic project that authors make known through their practices and dramaturgic thoughts: procedural, metatheatrical and metapoetic; and concerning, also, the construction of a bio-political archive, that accounts for living memory, always updated, and pertaining to each artist's utopian project. We highlight the actuality of the selected practice's political project dating from 1999 and its poetic effects.

La/s dramaturgia/s de autor otorgan la palabra a los propios creadores y han alcanzado un estatuto susceptible de ser problematizado y analizado según miradas históricas y filosóficas contemporáneas. Así, nuestro encuadre se centra en la relación que tales dramaturgias establecen con el lenguaje y lo social, en cómo se generan encuentros fructíferos entre creación y crítica a fin de describir e interpretar no solo los procedimientos escriturales sino las concepciones de teatro manifiestas en estas prácticas contemporáneas.¹

Para abordar las prácticas, proponemos ciertas claves de lectura sobre aspectos que nos parecen relevantes desde una perspectiva dramaturgía contemporánea a partir de la concepción de Joseph Danan (2010) según la cual Dramaturgo es quien escribe y/o pone en escena y se ocupa también de la puesta en escena de un pensamiento sobre el teatro. Y de la constatación que son muchas y muchos las dramaturgas y dramaturgos que se reconocen con una voz de poeta y que afirman la paradoja como modo de composición con choques e hibridación entre formas heterogéneas que no se apegan a ningún género. En función de ello definimos el **proyecto poético-dramatúrgico** como la búsqueda de una voz poética que apela a un acto de lectura particular, susceptible de distinguir procedimientos y concepciones de teatro.

Las dramaturgias de Harcha Cortés entran en la genealogía de aquellas prácticas y proyectos donde lo que subyace es la acción de interrogar acerca de cómo anda el mundo sin adoptar un punto de vista definitivo sobre

1 Hipótesis de nuestra tesis de Doctorado *Prácticas contemporáneas: escribir para la escena (entre la fábula, la acción y la voz poética)*, con Dirección de la Dra. Mabel Brizuela y Co-dirección de la Dra. Adriana Musitano.

la herramienta que servirá a tal fin; como si fuera necesario para que el arte siga vivo, alejarse inmediatamente de lo que acaba de funcionar para buscar otros modos de proceder desconocidos (González, 2003, 23). Una voz atenta a traducir la complejidad de las percepciones que nos provoca la sociedad contemporánea, con una equivalente complejidad compositiva para abordar temas críticos como son la precarización del mundo del trabajo, la desigualdad de géneros en la producción artística, los hábitos de consumo exacerbados, los altos niveles de competencia y crueldad naturalizados, la escasa empatía y solidaridad que fomenta la meritocracia y cultura de la fama y el excesivo recurso a la parodia, como ambiguo dispositivo crítico. Con posicionamientos que se traducen en consideraciones sobre el propio hacer, irreductibles a categorías y que plantean procedimientos poéticos y políticos singulares.

Este encuadre parte del análisis de la materialidad de las prácticas y desde la voz situada de cada artista en relación a sus procedimientos y su medio de producción; busca ligar incesantemente la práctica a un pensamiento meta-teatral, que es procedimental, sociológico y filosófico; retoma la reflexión de los creadores que se asumen inmersos en los conflictos sociales de su época y que construyen una voz y una mirada sobre los mismos.

Ana Harcha Cortés² representa en mi propio archivo bio-político una práctica cercana. La conocí en el 2000, en México, en una bienal de

2 Nació en Pitrufquén, Chile, en 1976. Es actriz titulada de la Pontificia Universidad Católica (1998). Reconoce como influencias los talleres de Margarita Stranger, Rodrigo García, Benjamín Galemiri, Juan Radrigán y Marco Antonio De la Parra. En 1998 escribió la obra *Tango*, que dirigió Verónica García Huidobro. También realizó *V.A.C.A.* (violencia a cretino acuerdo). En el año

Dramaturgas. Entonces, su voz ya expresaba lo que emerge hoy, veinte años más tarde, en el escenario de Chile, nuestro país vecino. Harcha Cortés se presentaba alertando sobre el poder de los medios de comunicación en Chile, los que representaban y resguardaban una continuidad con el régimen del dictador Pinochet. Su voz y sus textos se rebelaban contra su medio de producción. Con 24 años, sus consideraciones y posicionamientos daban cuenta de un proyecto poético-dramatúrgico propio y singular donde su voz de poeta denunciaba desigualdades y violencias cercanas y vividas en el propio cuerpo. En esta búsqueda, en la estilización de la escritura y su puesta en página, aparece una práctica donde actores y actrices son requeridos como intérpretes capaces de descifrar un código de actuación inscripto en el texto, que reviste matices rítmicos y de intensidad, marcados por la fractura, la segmentación y la tipografía de la puesta en página que emite señalamientos para la puesta en boca u oralidad. El dramaturgo francés Philippe Minyana liga estas formas dramáticas a la noción de “drama serio” que Baumarchais definió como una tragedia en la que uno se puede reír (Minyana, 2000, 56).

2000, escribió y dirigió *Perro!*, Premio a la Mejor Dramaturga y Montaje del Primer Festival de Teatro en Pequeño Formato, el Fondart favoreció su proyecto *Kinder*, junto a Francisca Bernardi y fue invitada a la primera Bienal de Dramaturgas Iberoamericanas Sor Juana Inés de la Cruz, en ciudad de México. En 2005, se traslada a Valencia, España y cursa un Doctorado en Teatro. Realiza talleres y seminarios sobre el espacio cultural urbano, la performance y los estudios de género con Carole Schnemann, Orlan, Gilles Lipovetsky, Néstor García Canclini y Judith Butler. Como dramaturga y directora indaga la relación entre representación y constitución de la identidad de género con obras como *Smoking Point* y *Pequeñas Operaciones Domésticas*. Ha dirigido proyectos transnacionales con la asociación Transteatral de la Universidad Carolina de Praga de la República Checa, como los montajes *Tampoco hay que ir por ahí, ábrete de piernas corazón*, Valencia 2006 y *Mi hija es un perro*, adaptación dramatúrgica de Marta Lubjková a partir de textos de *El logro del placer* de Iva Klestilová y *El matrimonio Palavrakis* de Angélica Liddell.

La tensión entre vacuidad y pensamiento filosófico, entre crueldad y ternura, produce ese efecto que nos permite reírnos sin por ello quitar gravedad ni urgencia a los conflictos y las voces. Lo que aparece en los juegos del lenguaje son ciertos efectos compositivos por la forma en que son expuestos los temas, sin que estos pierdan su gravedad y permitiendo que se derrame una visión de mundo autoral, crítica, pesimista, a veces. Prácticas que buscan desplegar y transmitir una visión poética y política sobre los temas para problematizar de manera consciente sus procedimientos, con una intención de poner en valor texto y escena, es decir puesta en página y puesta en escena.

Nuestra metodología de análisis, a partir de la noción de proyecto poético-dramatúrgico, coloca en el centro a la palabra y las formas que asume el habla para generar estrategias compositivas y discursivas, a nivel de la superficie. Para llegar a esta metodología partimos del presupuesto según el cual esta genealogía de prácticas donde situamos a Harcha Cortés admite como forma de composición la paradoja, entrama, cose o superpone materialidades diversas y convoca una clave de lectura singular y adaptable a cada práctica.

Con tres afirmaciones englobantes sintetizamos una serie de aspectos que nos permiten problematizar las exploraciones críticas para interpelar las prácticas, sin un orden jerárquico: **El Teatro Habla**³; **El presente de la**

3 El Teatro Habla: Puesta en página: forma y ritmo del conjunto y de las partes; y señalamientos formales tipográficos y estilísticos. Discursos: texto, paratextos, diálogos, didascalias, monólogos, habla solitaria y coral. Figuras portavoces, el narrador y destinatario (espectador implícito) el storytelling, la meta y autoficción. Genealogías poéticas del habla: teatro del ceremonial; teatro del cotidiano; habla solitaria; encantamiento a varias voces; teatro de voces.

acción en el teatro⁴; **Materialidades y desplazamientos textuales**⁵. Las categorías que retomamos son complementarias, pueden yuxtaponerse y su objetivo es provocar una entrada al texto que desdibuje certezas y que nos introduzca a la complejidad de la trama compositiva. La idea de laberinto, desde la antigüedad, actúa como una metáfora para entrar en las narrativas no lineales, concede una mayor importancia a la exploración del ambiente y a la posibilidad de perderse, que al hecho de llegar a un final y a una comprensión acabada que presuponga una clausura de los sentidos. En estas entradas prevalece la idea de recorrer las páginas de un texto observando su superficie o topografía para sentir su ritmo, para detectar acentos o accidentes, para entender si se repiten unidades formales, si se trata de un continuo o de una sucesión de fracturas. Y para percibir cómo los matices estilísticos modalizan esta superficie, diferenciando unidades por contrastes e intuyendo el movimiento del conjunto, como una forma musical que se despliega y que no tiene necesariamente a un final.

4 El presente de la acción en el teatro: Literalidad-Teatralidad e interacciones: posibilidades de la acción en situación de enunciación/representación; constelación de figuras portavoces (comportamientos de unas respecto de las otras). Fábula y motivos (acontecimientos contados y temas abordados). Los mecanismos y las etapas del relato: la noción de tensión. La trayectoria del conjunto y la progresión como movimiento. Genealogías poéticas de la composición: dramático; posdramático; rapsódico. obra máquina; obra paisaje; obra montaje.

5 Materialidades y desplazamientos textuales: intertextos y contextos. Selección, lógica de inclusiones y exclusiones. Realidad visibilizada y mundo compartido con el receptor. Genealogías poéticas-políticas: imbricación de lo íntimo y lo político; imbricación de lo poético y lo contingente social; imbricación de lo cotidiano y lo trágico de la condición humana; distanciamiento paradójico en la presentación y tratamiento de los temas/motivos.

El Teatro Habla supone permanecer en la superficie de cada texto, para entrar en la materialidad de las palabras desde la forma, la sonoridad y el ritmo. El **encantamiento a varias voces** es una expresión que usa Michel Vinaver para referirse a las prácticas de Jean Genet, hacia 1947 y que retoma el director Robert Cantarella para referirse a las escrituras de Philippe Minyana hacia 2000. En estas caracterizaciones aparece como fundamental el hecho que las voces están dislocadas, lo que identifica al **teatro del ceremonial** (Vinaver, 2010), situadas en ninguna parte, inmersas en lo que Anne Ubersfeld (2003) describe como los funcionamientos del **habla solitaria**, donde lo que aparece es la dificultad en la comunicación situada en las clases populares como en el **teatro del cotidiano** (Vinaver, 2010), el habla autómata y el habla atrapada en la no-funcionalidad comunicativa o la despreocupación por comunicar, como un soliloquio sin principio ni fin que se completa con la idea de **ritual sin sustancia** (Vinaver, 2010). Se trata de aproximaciones que se pueden yuxtaponer, no se excluyen y hasta pueden ser intercambiables. El texto que hemos seleccionado dentro de las escrituras de Harcha Cortés confluye en la corriente contemporánea que algunos críticos como Michel Corvin y Jean-Pierre Ryngaert denominan **teatro de voces**, donde la palabra dramática puede prescindir de situaciones definidas y de personajes. La palabra ya no es instrumento de la acción sino que es la acción misma. Estas voces o entidades teatrales, convocan a los fantasmas, piedras y animales, permiten un tipo de escritura despreocupada de la verosimilitud y la historicidad. El ritmo no es concebido como un dispositivo ornamental sino como un organizador y dinamizador de los sentidos. La hipótesis sobre la proxemia de los cuerpos en el espacio y sobre el volumen de las voces,

también puede encontrar su correlato en la puesta en página a través del uso de mayúsculas sostenidas o de una tipografía singular.

El presente de la acción en el teatro se sitúa en la enunciación como acto, para entender si estamos ante una construcción dramática, posdramática o rapsódica, debemos inferir desde dónde y hacia dónde se emite y si existe o no una cuarta pared. En función de la dirección de la palabra surgen hipótesis de sentido relacionadas con la situación espacio-temporal o situación de enunciación, que puede variar de una figura portavoz a otra. En ciertos fragmentos, al borrar las fronteras entre lo real y lo ficcional, la escena ya no se postula como doble o espejo de otra cosa, sino como equivalente de la vida misma. Para construir/deconstruir **la figura portavoz** o personaje, además de la dirección del habla, podemos diferenciar unas voces de otras según el flujo, las marcaciones de pausas y silencios, como indicios de los estados de relajación, tensión (voz relajada, voz tensa) y los grados de urgencia de esas voces, desde una perspectiva contrastiva y sistémica. Por eso tomamos la idea de **constelación de personajes** que propone Patrice Pavis (2002) y la transformamos en **constelación de figuras portavoces**. La fábula, en todas estas formas, admite la dispersión y condensación a través de motivos, de tal modo que la entrada a cada texto no es fácil y desestabiliza certezas. En la textualidad de estas prácticas, en la resonancia de diferentes motivos, es donde se entrelazan la acción y la fábula. Allí aparece la situación de enunciación ficcional, la situación de (re)presentación y la relación con el lector/espectador. Si tendiéramos un arco entre el inicio o “ataque” y el final del fragmento, podríamos percibir la tensión y las variaciones o modulaciones internas. También una relación de causa-consecuencia en el ritmo o, por lo

contrario, su progresión por sucesión de fracturas. Sería posible distinguir el flujo del relato, con diálogos o con superposición de monólogos, para observar el funcionamiento de la acción-reacción, como también la relación que se plantea con la mimesis y la representación. A veces, la fábula, historia mínima o conflicto, es elemental y lo que importa realmente es la mirada sobre ciertos temas que se presentan y que, por el grado de contradicción que plantean, hacen progresar la acción. **Obra máquina** y **obra paisaje** son dos categorías de Vinaver (1993) para leer modos de progresión dramática. En la obra máquina la acción avanza por encadenamiento de causa/efecto, basado en el principio de necesidad. Obra paisaje es la yuxtaposición de elementos discontinuos de carácter contingente. Pero es lícito pensar que estas formas de progresión también se hibridan en el interior de una misma práctica. **Obra montaje**, es una concepción de Gerardjian Rijnders (2013), sobre la composición según un principio de collage, a partir de fragmentos propios o ajenos que, yuxtapuestos, generan un nuevo sentido ya no de los elementos sino de su relación, a la manera del montaje del cine.

Por las **Materialidades y desplazamientos textuales**, de palabras e imágenes, surgen resonancias y campos semánticos en los cuales es necesario inferir su cercanía o empatía con el receptor. Lo mismo sucede con la relación entre lo dicho y lo no dicho, los implícitos y el funcionamiento semántico de las pausas y los silencios. Por otro lado, es preciso determinar el efecto de sentido que provocan las repeticiones y variaciones si hay expresiones o palabras que se retoman. En este punto conviene observar las imágenes, metáforas, alegorías e ironía y la relación entre estos elementos y una visión de mundo. La imbricación

de lo íntimo y lo político; de lo poético y lo contingente social; de lo cotidiano y lo trágico de la condición humana, aparecen en diferentes grados según las prácticas, pero en todas estas combinaciones el distanciamiento paradójico en la presentación y tratamiento de los temas/motivos produce el efecto de señalar o provocar la reflexión metateatral, filosófica o sociológica.

Para Enzo Cormann (2010) y otras miradas críticas convergentes con las éticas feministas del siglo XX, en el teatro la política se manifiesta por mostración de lo íntimo, lo que asume una dimensión metafórica, casi alegórica. En esta práctica seleccionada de Harcha Cortés, lo contingente político asume la autorreferencialidad vinculada a la propia producción artística. En este sentido y dirección, Ana Harcha Cortés, se presentó en la primera Bienal de Dramaturgas Iberoamericanas Sor Juana Inés de la Cruz (2000), como hija de la dictadura pinochetista, parte de una generación que ha aprendido sin fe lo que es la democracia. Escribo, dijo, para entender el abuso de poder, el hambre, las patadas en la boca, la risa, el amor. Nombró dos obras de las que se reconoció autora-directora, *Tango y Perro!* Y se declaró partidaria de una estética de la violencia, del carácter multidisciplinario del hecho teatral y de la necesidad de escribir para lanzar piedras sobre uno mismo y sobre los otros (González, 2000, 17).

En la entrevista realizada por Leopoldo Pulgar para la revista *Pausa* (2006)⁶, en diálogo con Benjamín Galemiri (46 años), uno de sus maestros, Harcha Cortés (30 años) considera que el texto es un material potenciador

⁶ Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-65701.html>. Acceso el 5 may. 21.

de lo que ocurrirá en el escenario, pero no lo es todo. Escribe sobre la vida – no siempre la suya – la disfraza, la exagera, fantasea, la oculta. Textos móviles, dinámicos cuyos latidos palpitan al compás de cada actor, de cada sentimiento, de cada instante. Una de sus preocupaciones, desde el comienzo de su práctica, ha sido la constitución de identidad de género. En relación a su contexto de escritura declara:

Quizás no hay miedo de hablar, pero se siente todo el tiempo el miedo que provoca el poder en Chile. Yo nací tres años después del golpe () Creo que el lugar del teatro chileno de hoy es consecuencia directa de todo lo que pasó en esa época. Me impresiona no tener ni siquiera la idea de usar el espacio público en este país.⁷ El teatro es al interior de una sala, con una entrada pagada. Creo que eso es consecuencia del sistema que instaló la dictadura. Lo que pasa con la prensa en Chile es más terrorífico que Pinochet. Hay un poder que se ejerce, que censura versiones de la realidad, maneras de entender la realidad, la diversidad (Harcha Cortés, 2006, 57).

Al referirse a las prácticas de las generaciones más jóvenes distingue: “esta generación joven partió hablando de su problema interno, de sus relaciones familiares. Pero también veo algunos autores que se han abierto a relacionar ese mundo privado con el afuera” (Harcha Cortés, 2006, 57). Y sobre sus preocupaciones temáticas o motivos, declara:

Creo además que el teatro es un asunto de contextos. Entonces, por contexto quizás no es tan natural hablar de golpe de Estado pero sí hablar de estos otros poderes que son consecuencia del golpe de Estado. Hoy, más que hablar de los hechos del golpe, hay que tomar consciencia de las consecuencias que tuvo (Harcha Cortés, 2006, 58).

⁷ Esta preocupación sobre el uso del espacio público la encontramos en las prácticas y proyecto poético-dramatúrgico del argentino Maximiliano De la Puente (1975).

En relación al convivio (Dubatti, 2003) con el público, Harcha Cortés declara:

Me interesa el público. El teatro se completa cuando está el público. Pero nunca he sufrido demasiado por cuántas personas irán a ver mis obras. En Chile, el teatro es asunto de una elite cultural universitaria. () pero creo que el encuentro cotidiano y simple de la vida puede devolverle a la gente un sentimiento de dignidad. A la gente le gusta ver teatro. Me gustaría que mi teatro moviera más gente, para compartir más, para sentirme más acompañada () (Harcha Cortés, 2006, 56).

Entre 1999 y 2006, la práctica de Harcha Cortés plantea un movimiento interno: “A mí me gusta el teatro que hace tomar conciencia sobre el momento contingente. De hecho mis obras han ido evolucionando hacia el afuera, lo contingente. Y eso no me molesta” (Harcha Cortés, 2006, 57, 58). Al escribir, parte de una médula personal biográfica, no sólo de su pasado, sino también del día a día. Entiende al teatro como una escritura en tres dimensiones, que se convierte en un acto ritual en vivo y en directo. Menos solitario que la escritura poética o narrativa. Concluye “Para mí está unido escribir y dirigir” (Harcha Cortés, 2006, 58).

EXPERIMENTACIÓN, JUEGO Y CRÍTICA. MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN CONSAGRATORIOS EN EL TEATRO CHILENO DE FINES DEL SIGLO XX EN *COLECCIÓN SEXUAL, 1 CHILENO/ALEMÁN*

El diálogo no es siempre el fruto de dos discursos contradictorios, de dos conciencias que se enfrentan. En ciertos diálogos líricos, sobre todo, donde las réplicas alternan, los enunciadores colaboran de hecho para la producción de un mismo texto que no parece recortado más que por razones arbitrarias y que

se vincula así con el monólogo () además a menudo es difícil identificar un habla propia de cada personaje, la cual lo caracterizaría (Ryngaert, 2004, 87).

Este texto de Harcha Cortés, *Colección Sexual*, lleva en el título la indicación *1*, ya que es un díptico: *1 chileno/alemán* y *2 sáficas*. Desde el título encontramos una clave de lectura, un pronunciamiento por la experimentación y el juego ya que se trata de una colección de sólo dos piezas, mientras que la primera y única didascalia da cuenta de una indefinición expresamente enunciada y que se resolverá en la escena: la autora señala que no sabe quién o quiénes serán las figuras portavoces, una o más mujeres y tal vez tampoco cuál es el lugar desde donde se emiten los enunciados, optando desde la escritura por un no lugar para enmarcar las voces 1 y 2. El desafío de este texto es producir ficción sin situación, sin acción, sin personajes, sin conflicto, sin fábula, utilizando tan solo y de manera literal, como elementos teatrales, el diálogo que presupone la voz-cuerpo de las actrices. La puesta en página del comienzo de la escritura nos alerta sobre el proyecto dramaturgico:

colección sexual

¹ c h i l e n o / a l e m á n

VOZ 1 Y VOZ 2 CORRESPONDEN A UNA O MÁS MUJERES. NO SE EN QUE LUGAR.

Voz 1: hay que encontrar un extranjero

Voz 2: tienes que ir a Alemania, palabra

Voz 1: siento vergüenza ajena casi cada vez que abre la boca

Voz 2: me hago la tonta, para que no se asuste

Voz 1: eso no dura mucho rato

Voz 2: tomo de más. v a él lo hago tomar de más aún. si habla mucho le doy un beso. que se calle

En el texto de Harcha Cortés, el diálogo entre dos voces produce una ficción sin situación dramática. Aparecen temas que se desarrollan según una lógica de inclusiones que remiten al mundo del teatro, a una situación de finales de los años 90, en Chile y el mundo occidental. En este sentido, podemos hablar de meta y auto-ficción, de un texto testimonial, con elementos biográficos o tomados de la realidad contingente cercana. Las dos voces, desde el punto de vista formal, conforman una trama que puede leerse como un continuo, con una única didascalia anterior al diálogo que no esclarece nada sobre la situación de ficción-representación sino, por el contrario, acentúa la ambigüedad; con un destinatario previsto vinculado a la práctica escénica ya que Harcha Cortés ironiza sobre un presupuesto ampliamente aceptado en los años 90 en nuestro territorio como la necesidad

de conseguir una beca o residencia en Alemania para lograr visibilidad, legitimación y financiamiento como artista latinoamericano, destacando, además, la inequidad de género que subyace en estas prácticas vinculadas a la proyección y oportunidades entre artistas.

Si abrimos esta cadena de inclusiones, advertimos el posicionamiento de Harcha Cortés en relación a este presupuesto. La segunda réplica: "tienes que ir a Alemania", presupone que ese "tu" pertenece al mundo teatral. Destacamos que el año de esta escritura, 1999, coincide con la publicación del libro de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro posdramático en Alemania, país que representaba la renovación de la escena teatral, para ese entonces. La autora, con 23 años, escribe este texto donde ya aparecen su gusto por lo contingente social y su perspectiva de género, para criticar una realidad en la escena teatral chilena y mundial donde son las figuras masculinas las que ocupan un lugar simbólico y político central.

Al diálogo que citamos (dos primeras réplicas), le continúa de inmediato, un monólogo a dos voces, que se presenta como oposición al diálogo de sordos, ya que se trata de un mismo discurso alternado entre dos personajes. Esta forma va a intercalarse con el diálogo a lo largo de la trama textual:

Voz 1: siento vergüenza ajena casi cada vez que abre la boca

Voz 2: me hago la tonta, para que no se asuste

Voz 1: eso no dura mucho rato

Voz 2: tomo de más, y a él lo hago tomar de más aún, si habla mucho le doy un beso, que se calle

Voz 1: que se calle, no está aquí para conversar

Voz 2: no

Voz 1: nunca he podido hacerlo sobria

(...)

Voz 2: los alemanes son diferentes

Voz 1: uno en Alemania es diferente, por eso funciona

Voz 2: un alemán acá es diferente por eso también funciona (Harcha Cortés, 1999, 1).

El juego que propone Harcha Cortés, parte de un habla coloquial donde el sentido va encontrando una dirección a través del juego de los significantes, las repeticiones-variaciones y el ritmo, como en estas últimas tres réplicas que van configurando la idea: “si es alemán/Alemania es diferente y funciona”. Luego aparece otro tópico, trabajado del mismo modo: “si eres mujer inteligente, calla”.

Voz 2: creo que no deberías, eres una mujer inteligente

Voz 1: no repitas eso

Voz 2: eres una mujer inteligente

Voz 1: tú también eres una mujer inteligente pero no lo repitas

Voz 2: quiero gritarlo: SOY

Voz 1: ¡¡¡SHHHT!! no dejes que te oigan (Harcha Cortés, 1999, 2).

En la escritura, las mayúsculas asumen un rol estilístico-retórico, las líneas no llevan un punto final, de modo que las réplicas asumen una forma semejante al verso libre; tampoco se usan las mayúsculas tras el punto seguido, sólo las comas conservan su uso habitual. Esta puesta en página, trabaja puntuación y tipografía para emitir señales sobre el ritmo y la energía en la emisión de las palabras en su realización oral. En esta práctica, la cooperación del lector radica en dejarse persuadir por la musicalidad, la preeminencia de voces y figuras poéticas, asumiendo la ausencia de espesor

psicológico de las entidades portavoces. El tratamiento de las voces está acompañado por la selección de motivos sociales puestos en crisis: la figura del extranjero como portador de la verdad y la dependencia de un mundo de relaciones masculinizantes para sobrevivir como artista.

Voz 2: ¿crees que escapan?

Voz 1: no lo creo. escapan

Voz 2: ¿qué hago? a veces

Voz 1: haz como yo, aprende a hablar alemán y vámonos a Yermanía (Harcha Cortés, 1999, 2).

El gusto por la palabra que se señala y representa un desvío, en el sentido que no está en su lugar sintáctico habitual, que presenta un cambio en el registro o nivel de lengua, que pertenece a otro campo semántico, la contradicción y la ambigüedad son estrategias para reafirmar un modo de desplegar una forma-habla sinuosa, incompleta, agujereada, fragmentada, femenina, que apela a la creativa colaboración del lector-espectador, estableciendo una connivencia y complicidad con él. Son los ejes temáticos los que hacen progresar la acción porque generan contradicciones. Sexo y objeto fetiche aparecen en un juego de inclusiones que genera humorismo desde el ritmo y el sentido:

Voz 1: ¿qué te dijo?

Voz 2: nada. su lengua se movió mejor entre mis piernas

Voz 1: ¿y tú que dijiste?

Voz 2: cuando hablaba era mejor hacerse la sorda o decirle que se callara, cuando se movió no pude hablarle más, cuando desperté le metí un vaso de jugo de naranja en la mano, después lo levanté lo metí a un taxi y lo

mandé para su casa. Sólo le sonreí. Después alguien me preguntó cómo se llamaba, no supe que contestar.

Voz 1: ¿lo volverás a ver?

Voz 2: una vez a la semana

Voz 1: tal vez quiere ser tu fetiche (Harcha Cortés, 1999, 2).

En el fragmento que sigue, la autora trabaja la crítica a su propia realidad como joven dramaturga, en Chile. Liga el objeto fetiche a una lista de referentes del teatro europeo, estadounidense y a dos de sus maestros chilenos, para concluir que es necesario irse; rematando con un motivo sobre las parejas chilena/alemán y chilena/francés que provocan un efecto de distanciamiento irónico sobre el amor romántico por una estrategia de aceleración y simplificación:

Voz 2: tiene mi edad, un tipo de mi edad no puede ser mi fetiche. Beckett podría ser mi fetiche

Voz 1: Kantor, Heinner Müller, Bob Wilson

Voz 2: De la Parra, Galemiri

Voz 1: qué cansancio

Voz 2: qué lata, los hombres de este país son una lata. hay que irse. Tengo una amiga que conoció a un alemán en un restorán dónde ella trabajaba de garzona y ahora él le manda pasajes para que vaya a visitarlo y se aman

Voz 1: y yo tengo una amiga que fue guía turística de unos franceses y un francés se enamoró de ella y le manda pasajes para que vaya a visitarlo y la saca a pasear por la Costa Azul

Voz 2: ¿y cómo lo hacen?

Voz 1: ¿cómo hacen qué?

Voz 2: enamorarse, eso ¿cómo?

Voz 1: no hacen nada, ellos son extranjeros y ellas de acá, nada más (Harcha Cortés, 1999, 2).

En este trabajo formal que propone el texto, la palabra es acción e instrumento de la acción: activa la situación de representación, despliega un pensamiento sobre temas contingentes de la realidad y sobre la teatralidad misma. La forma conversacional aborda temas que pueden ser convencionales o controversiales pero cuyo tratamiento llama al trabajo de cooperación del lector, enciende la búsqueda de posibles sentidos. En esta vía, la palabra de Harcha Cortés juega con los significantes, la puesta en página, el ritmo y vehiculiza temas que, por el tratamiento iterativo y espiralado, dan forma a la figura que sintetiza Vinaver como **repetición-variación**. En el fragmento que sigue hay, además, un trabajo metateatral sobre la situación de representación en una especie de puesta en abismo:

Voz 2: pero, no conozco a ningún extranjero, casi nunca conozco extranjeros, siempre conozco a la misma gente, a veces no sé si hay más gente aquí ¿tú crees que hay más gente aquí? ¡no los veo! ¡simplemente no los veo! ¿estoy ciega? (Harcha Cortés, 1999, 3).

El texto entra en la tipología de obra paisaje por la yuxtaposición de elementos discontinuos de carácter contingente, la oralidad de un habla cotidiana que incluye modos que informan sobre lo regional: “mamón, mamona, cachai, cacho, minos, pendejos, wueá, wueón, chao, pa’ qué”; un ritmo, con réplicas que asumen por momento la forma del verso libre y la del monólogo a dos voces y una estructura cuya progresión temática se construye a partir de la figura repetición-variación, según una lógica de inclusiones de motivos presentados con un distanciamiento irónico: Alemania funciona/irse de Chile funciona/enamorarse de un extranjero funciona/callar si eres

una mujer inteligente en Chile funciona/conseguir una beca funciona/
una mamada ya no funciona/hacerles creer que la beca la ganaron “Ellos”
funciona/pasar por sus hijas funciona/irse funciona porque nada depende
de uno y todo es inexplicable. En un texto de seis páginas, a la mitad exacta
aparece el tema de la beca y el diálogo asume una nueva forma: la retórica
de la argumentación; sólo en un breve segmento de cuatro réplicas vuelve
a aparecer el monólogo a dos voces.

Voz 2: Ah, con una beca. ¿quién- te- va- a- dar- una- beca?

Voz 1: Ellos (Harcha Cortés, 1999, 4).

(...)

Voz 2: si, las hijas. Porque toda tu teoría se basa en un arquetipo proteccionista
y esa fórmula se da mejor estableciendo la relación padre-hijo pero al revés.
Nosotras somos las hijas desprotegidas y ellos los padres adoptivos que
nos pueden ayudar y salvar. Mesianico ¿cachai? Hay que hacerlos sentir
que son la salvación, que los necesitamos que somos sus discípulas y que
estaremos eternamente agradecidas. Como una mamada permanente. Así
si se sentirán felices. En el éxtasis de ser los salvadores. O sea, ser mamona
(Harcha Cortés, 1999, 4, 5).

(...)

Voz 2: () I N E X P L I C A B L E. no es la teoría madres o hijas, es el factor
inexplicable el que te manda a Alemania o te deja aquí.

Voz 1: eso sólo pasa en este país. en otras partes la vida está en las manos
de cada uno, no hay factores inexplicables.

Voz 2: por eso hay que irse (Harcha Cortés, 1999, 5).

En este teatro del cotidiano, marcado por la oralidad y la impropiedad, se
trata de un habla enmarcada en un diálogo concebido desde su materialidad
lábil y polisémica, como lugar de intersección, pugna, residuo puro, por lo

que coexisten varios códigos, registros de lengua, rupturas y discontinuidades temáticas, incluso dentro de una misma réplica. Ambigüedades trabajadas a partir de la dispersión de la fábula y de las voces en los motivos: la polifonía como condición de la polisemia para señalar la multiplicidad de sentidos en la escritura.

Harcha Cortés trabaja sobre la oralidad del diálogo, con énfasis en lo interpelativo sobre lo expresivo, donde la forma dialogada oscila entre el monólogo a dos voces y la retórica argumentativa. La puesta en página y uso tipográfico son índices para pensar una estrategia de señalamientos para la puesta en boca o la efectiva oralización de esta práctica. El final es simplemente un detenimiento de este pensamiento oral a dos voces que enfatiza la idea de un habla marcada por la duda y la indeterminación: "Voz 1: Gracias. Oye. No nada. Te iba a preguntar qué más ibas a hacer aparte de aprender alemán, pero en realidad pa' qué" (Harcha Cortés, 1999, 6).

En este sentido, la autora reafirma el desafío de producir teatralidad en un pensamiento que se despliega. Asume la sonoridad de una forma semejante al verso libre, sin mayúsculas tras el punto seguido, con una tipografía que emite señales sobre el ritmo y la energía en la emisión de las palabras, explora indicios metateatrales sobre la situación de representación, al preguntarse sobre la mirada de los otros. Propone a través de las figuras portavoces, desafectadas, sin espesor psicológico, una forma de denuncia que toma cuerpo en la fuerza lúdica del lenguaje, el juego de los significantes y el ritmo de las réplicas. *Colección Sexual I chilenoalemán* es un texto biopolítico diverso, donde la forma nunca podría tender a un final, ya que los temas que plantea desde la perspectiva de género

sólo pueden seguir cuestionando, preguntando, ironizando una realidad que es siempre conflictiva. La palabra, como proyecto poético político de esta autora, llega a un lugar donde se suspende momentáneamente.

DESCIFRAR EL PROYECTO POÉTICO-DRAMATÚRGICO

La materialidad en la lectura es un abordaje que apuesta a la complejidad y a la diversidad de la recepción. Esta práctica dramatúrgica de Harcha Cortés lejos de querer tener actitudes pedagógicas, se preocupa por plantear un redescubrimiento de la realidad a través de actitudes paradójales, proponiendo nuevas formas textuales, que ofrecen visiones extrañadas del mundo cotidiano y que convocan la participación activa del lector/espectador, no para darle lo que espera sino para provocarlo y sorprenderlo.

Las voces plantean un grado de conflictividad concéntrica, con la auto-percepción/auto-escucha de ese decir, de ese 'habla'. Esta acción – como acto de habla – puede derivar en la reflexión meta-lingüística, meta-teatral, de orden filosófico. Y esta realidad-mundo-habla cuestionada y sospechada, se convierte en forma y contenido ya que las ideas surgen y son señaladas desde la materialidad y la hibridez de lenguajes que propone la escena. El sentimiento de contemporaneidad presupone una relación con la condición de la palabra misma, y una enunciación filosófica acerca del vacío, de la falta de sentido, tematizada en relación a la experiencia de lo temporal y del mundo del trabajo en un sistema capitalista caracterizado como patriarcal, eurocentrista, embrutecido, misógino, hiperconsumista, según la práctica de esta autora.

Esta aspiración filosófica plantea más una reflexión sobre el mundo que su mimesis, imagina situaciones despreocupadas por el realismo del diálogo y la verosimilitud espaciotemporal. Una reflexión acompañada por una libertad ilimitada en las prácticas: el deseo de Harcha Cortés de trabajar sólo con lo contingente político para transformar sus sensaciones biopolíticas en discurso artístico, la literalidad como vía privilegiada para el advenimiento de la teatralidad y el gesto de selección de cada palabra para animar la escena como lo viviente, son su proyecto poético-dramatúrgico.

Existe una relación asumida entre lo político y lo íntimo de la experiencia escritural, una pulsión por lo diverso, por lo que no se puede analizar con categorías que respondan a un único canon. Se trata de escrituras que no están en la vía de repetir lo que ya funciona, sino en la vía de la experimentación permanente. Es por eso que nos incitan a entender el teatro como un reservorio de poesía, pero también, como un reservorio de ideas y de potencialidades para iluminar e interpretar representaciones del mundo diversas y en permanente construcción/deconstrucción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cormann, Enzo. "Las mutaciones contemporáneas del drama". En: *Picadero* N° 25, 2010, 6-7.
- Danan, Joseph. *Qu'est-ce la dramaturgie?* Paris: Actes Sud Papiers, 2010.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2003.

- González, Soledad. *Prácticas contemporáneas: escribir para la escena (entre la fábula, la acción y la voz poética)*. Tesis doctoral inédita. FFyH/UNC, Córdoba: 2020.
- González, Soledad. “Las fronteras del Teatro: cuestión de procedimientos, sobre la obra de Philippe Minyana y Christian Boltanski”. En: *El Apuntador* N° 6, 2003, 21-23.
- González, Soledad. “Ya existe una red de autoras escénicas. Bienal de dramaturgas iberoamericanas Sor Juana Inés de la Cruz”. En: *El Apuntador* N° 2, 2000, 17.
- Harcha Cortés Ana. *Colección sexual 1. Chileno/alemán*. Texto inédito cedido por la autora. Santiago de Chile, 1999.
- Harcha Cortés, A, Galemiri, B. “El juego de los dramaturgos” En: *Pausa* N° 2, Valparaíso, 2004, 52-59
- Minyana, Philippe. *Anne-Marie et Les écritures de Philippe Minyana*. Paris: Théâtre Ouvert, tapuscrit 96, 2000.
- Pavis, Patrice. *Le théâtre Contemporain, Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris: Nathan, 2002.
- Rijnders, Gerardjan. *Tragedia*. Traducción de Micaela Van Muylem. Prólogo de Soledad González. Córdoba, Argentina: Editorial Eduvim, 2013.
- Ryngaert Jean-Pierre. *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2004.
- Ubersfeld, Anne. “El habla solitaria”, Revista *Acta Poética* 24 N° 1, 2003, 9-26
Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2725562>
Consultado el 2 de marzo, 2012.
- Vinaver, Michel. 2010. *Conférence de Prague (1990), Agôn, Points de vue & perspectives*.: Disponible en : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283>
Consultado el 19 octubre, 2010.
- Vinaver, Michel. *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris: Actes Sud, 1993.

Teatro para salvar el mundo

A theatre to save the world

Claire Spooner

Recebido em: 03 de fevereiro de 2021
Aceito em: 16 de março de 2021

Doctora en Filología Hispánica (Universidad de Toulouse) y en Filosofía y Letras (Universitat Autònoma de Barcelona), es profesora de lengua y literatura española en el Liceo Francés de Barcelona. En su investigación, se interesa por los puntos de encuentro entre teatro y filosofía. Es autora del prólogo de la antología *Juan Mayorga. Teatro 1989-2014* y de varios ensayos sobre el dramaturgo madrileño.
Contacto: clairespo@yahoo.es
Espanha

PALABRAS CLAVE:

Cartografía; dramaturgia;
ética; interrupción, historia.

Resumen: ¿Puede el teatro salvar el mundo? ¿Logrará abrir una grieta en el orden preestablecido? ¿Cómo dibujar la cartografía silenciosa de los vencidos de la Historia? Frente a un orden inmóvil e inamovible, frente a una cartografía trazada con mano pétrea, unívoca, la obra de Juan Mayorga se inscribe en la falla, en la variante, en el foco alejado de la elipse para proponer una cartografía de la resistencia y de la imaginación, para cuestionar aquello que a diario se impone con una única significación. Memoria, ausencia, silencio, y unas pocas palabras verdaderas son los instrumentos para construir esta cartografía de la levedad. Si la estética de Mayorga es inmediatamente ética, es porque lo que se representa es inseparable de cómo se representa. La perspectiva alterada de una tortuga, o de una niña del gueto de Varsovia solamente se puede plasmar en una estética del fragmento, la única capaz de alterar el mapa de lo visible. El teatro es esa forma de resistencia, ese templo de la intimidad de lo singular hacia lo universal, palabra y cuerpo y su temblor en el espectador, espacio de imaginación que nos recuerda que no nos hundiremos por separado. Nos salvaremos juntos.

KEYWORDS:

Cartography; dramaturgy;
ethic; interruption; history.

Abstract: Can theatre save the world? Will it manage to fracture the dominant narrative and the established order? How can a silent cartography be drawn for those that were defeated and left devoid of History? The work of Juan Mayorga is permanently reframing our questions and answers, our taken-for-granted maps that have been drawn with a stern, univocal hand. In order to do so, the starting point of his work is a boundary, a geological fault, the focus that is outside the ellipse and calls for a cartography of resistance and imagination. Memory, absence, silence, and a few true words will be the tools to draw this map of lightness. If Mayorga's aesthetics is immediately ethical, it is because what is represented is blended into *how* it is represented. The distorted perspective of a tortoise, or of a girl from the Warsaw ghetto can only be captured in the aesthetics of the fragment, the only way to modify the visible map. Theatre is that form of resistance, that temple of intimacy. A land where the Universal Human Condition is held in a few words and bodies, an assertion of imagination revealing that we will not drown separately. We will be saved together.

El escenario mayorguiano es un espacio en el que se da cuerpo y voz a preguntas presentadas como conflictos o dilemas. “Como los mapas, ninguna obra es neutral, está hecha a base de datos seleccionados en función de una idea y, por tanto, está constituida por preguntas morales” (Mayorga, 2011, n.p.): por esto Juan Mayorga define el teatro como un “arte político”, y defiende su capacidad para examinar y cuestionar los valores que rigen el comportamiento humano, haciéndonos tomar consciencia de su complejidad. En *El Cartógrafo*, uno de los legados del Anciano a su nieta es que: “El mapa hace visibles unas cosas y convierte otras en invisibles” (Mayorga, 2014, 610). Asimismo, el teatro tiene la capacidad de mostrar o de encubrir aspectos de la realidad: “El teatro nació precisamente para interrogar a los dioses. Y para desenmascarar a los hombres que se disfrazan de dioses”, afirma Juan Mayorga (Mayorga, 2003, 10).

Nos proponemos en este artículo descifrar los mapas del mundo que aparecen en la dramaturgia mayorguiana, descubrir *senderos que se cruzan y bifurcan*, con una misma línea de fuga: la fragilidad del ser humano y la esperanza de su salvación.

1. LA IDEA DEL TEATRO¹ DE JUAN MAYORGA

Juan Mayorga se vale de la intertextualidad para plantear cuestiones relacionadas con la escritura (teatral o no), con la interpretación, o con la puesta en escena. En *Cartas de Amor a Stalin, Hamelin, Himmelweg, El Chico*

1 Esta expresión está en cursivas porque alude al ensayo del filósofo español José Ortega y Gasset *Idea del teatro* (1958).

de la *Última Fila*, *El Crítico*, los personajes son escritores, profesores, críticos de teatro, actores, directores de escena. A partir de situaciones concretas, Juan Mayorga plasma en el escenario reflexiones e inquietudes metateatrales e intertextuales², dibujando los distintos mapas de su *idea del teatro*.

1.1. Libros y bibliotecas en la obra de Juan Mayorga: "¿Hay algún orden?" (Mayorga, 2014: 576)

La dramaturgia de Juan Mayorga pone de realce el poder de la literatura, a través de obras en las que los libros adquieren un gran protagonismo, y los personajes mantienen con ellos una relación vital. Por ejemplo, la pieza breve *BRGS* escenifica una biblioteca paradigmática, en la que todas las obras están relacionadas con otras, pasadas o por venir, como los objetos de otra pieza mayorguiana mucho más reciente: *La Colección*. *BRGS* es un homenaje borgesiano a una biblioteca-palimpsesto: el propio título es un guiño al apellido de Borges, así como los nombres de los personajes.

Están en escena Jorge, quien ha leído todos los libros, menos el que Luis sostiene en sus manos, y Luis, quien se aferra a este libro único. Es una forma de escenificar la dialéctica entre lo singular y lo universal, la parte y el todo, sobre la que volveremos, pues ocupa un lugar central tanto en la estética como en la ética mayorguiana.

2 La cuestión de la puesta en escena del lenguaje en la obra de Juan Mayorga la hemos tratado ampliamente en otros artículos, como: «Entre *pucheros anda Dios*. Epifanías en la obra de Juan Mayorga» (en: *Le créateur et sa critique. Juan Mayorga*, Grimh, 2020), en «La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje» (*Boletín Hispánico Helvético* nº19, 2012), y en nuestra tesis doctoral, citada en la bibliografía.

En *BRGS*, el deseo de posesión y de lectura de un único libro se enfrenta a la voluntad de leer la totalidad de la biblioteca. Se escenifica entre los dos personajes un duelo verbal en torno a dos deseos contradictorios, un combate que culmina en el fracaso de la palabra: “comienzan a golpearse”. Con esta acotación se termina la obra.

También *El Traductor de Blumemberg* dialoga con la biblioteca de babel borgesiana, puesto que el viaje en tren de los dos protagonistas gira en torno a la traducción de un libro. Un libro perdido, que se quemó durante la guerra, y parece tener una importancia crucial, tanto para su autor como para su traductor. Un libro que habla del sacrificio, que promete la salvación. Acerca de esta obra, escribe el propio Juan Mayorga: “¿es que nunca un libro os envenenó, prometiendo salvaros? ¿Algún libro os ha hecho mejores? ¿Ninguno os ha hecho peores?” (Mayorga, 2016, 315).

Sea mediante la intertextualidad (citas o alusiones a libros como en el discurso del Comandante en *Himmelweg*, diálogos que unen y desunen a los personajes en *Animales Nocturnos*, reescrituras de otras obras como *Palabra de perros*), o mediante su presencia directa en el escenario, la dramaturgia mayorguiana, como la casa de su infancia, está “llena de libros” (Mayorga, 2014, 767). La escritura o la lectura están estrechamente vinculadas con los deseos profundos de los personajes, hasta convertirse en el motor de su existencia (*Cartas de Amor a Stalin*, *El Crítico*, *BRGS*, *El Traductor de Blumemberg*).

Por esto también las bibliotecas³ ocupan un lugar importante en los decorados mayorguianos. En *Animales Nocturnos*, la Mujer Alta recibe de la siguiente manera al Hombre Bajo: "Es una casa pequeña, pero mire la biblioteca: ahí están los mejores libros del mundo" (Mayorga, 2014, 356). La clasificación de los libros de la biblioteca en función de su calidad aparece en varias obras de Mayorga, y genera debates entre los personajes.

En *La biblioteca del diablo*, una pieza breve de Juan Mayorga, los libros están ordenados del bien al mal: el primer libro es *Job*, el último, un diario, "Pesadilla" (Mayorga, 2009, 119). La idea de ordenación de la biblioteca según criterios morales se repite en *La lengua en pedazos*, a través de la voz del Inquisidor:

Mas cuando entro en esa ermita, no hallo el Sacramento, sino una biblioteca de muchos libros. Al tocarlos descubro que no están ordenados según el alfabeto, sino del Bien al Mal. El primero es la Biblia, el último uno de páginas negras que arde sin consumirse. A él me empujan las voces que me han guiado hasta allí, que ahora dicen como una sola: "¡Lee y obedece!". "¡Lee y obedece!". "¡Lee y obedece!!" (*Silencio.*) Palabras" (Mayorga, 2014, 562).

Asimismo, en *El Crítico*, Scarpa (el autor) observa la biblioteca de Volodia (el crítico), y pregunta:

SCARPA: ¿Hay algún orden?
VOLODIA: Por supuesto.
SCARPA: No consigo encontrarlo.

3 La biblioteca aparece como telón de fondo en obras como: *El Crítico*, *BRGS*, *Himmelweg*, *El Chico de la Última Fila*, *Últimas Palabras de Copito de Nieve*, *Animales Nocturnos*, *La paz perpetua* y *La biblioteca del diablo*.

VOLODIA: Jerárquico. EL orden de excelencia. Si un día se desata un incendio, sé por dónde empezaré a llenar la maleta (Mayorga, 2014, 576).

La búsqueda de criterios (¿morales, éticos, filosóficos?) para ordenar las bibliotecas, se encuentra nuevamente, esta vez para justificar la disposición no de libros, sino de las piezas de una colección, en una obra mucho más reciente, inédita y terminada de escribir durante el confinamiento de 2020.

En *La colección*, Berna y Héctor, los coleccionistas, exponen su complejo criterio de selección de los objetos que eligen. Héctor advierte a Susana, a la que han elegido como posible heredera de su colección, de la lógica particular según la cual llegan los objetos a su casa:

- Héctor- No verán carteles que orienten sus pasos, ni palabras que justifiquen las piezas. Hemos liberado a las cosas de las palabras. El título, el nombre del autor, “antiguo”, “moderno”, “barroco”, “medieval”, “renacentista”, “progreso”, “decadencia” ... esas palabras no valen nada ahí dentro. “No hay orden”, pensarán.
- Berna- “No hay orden”, pensarán. Hasta que comprendan que cada pieza está donde está para ser descubierta después de la que la precede y antes de la que la sigue. También el espacio entre ellas y sus posiciones relativas – que se hallen más o menos cerca, que una aparezca más alta o más baja, que aquella esté precisamente frente a esa otra...-, todo es resultado de una discusión que no acabará nunca.
- Héctor- La colección siempre está buscando su forma (Mayorga, 2020, no prelo).

De entrada, la pareja admite que la lógica según la cual las piezas de la colección o del puzle se juntan se resiste a *logos* y lo pone a prueba (“Hemos liberado a las cosas de las palabras”). A pesar de este *des-orden* aparente, cada

obra está íntimamente ligada con la siguiente (“La primera nos llevó a la segunda, unas nos condujeron a otras”), y forma un “todo”. Esta reflexión de Héctor parece indicar que la idea que subyace a la colección se ha ido imponiendo, ha aparecido, independientemente de la voluntad humana, hasta convertir su casa en una “casa tomada” en toda regla:

Nos hacemos la ilusión de que las elegimos y les damos un orden, pero son las cosas las que nos escogen y se ordenan. Llegan y presentan sus exigencias, imponen su orden, hacen visible la idea. Aquella primera obra tardamos años en entender por qué nos había atraído. La primera nos llevó a la segunda, unas nos condujeron a otras. Estaban por toda la casa hasta que se hizo necesario separarlas. Les dimos la zona más silenciosa. No es una casa para vivir (Mayorga, 2020, no prelo).

Esta colección puede ser vista como una metáfora del arte, cuya belleza representa el enigma de una presencia no funcional, inacabada por definición. La colección, que “siempre está buscando su forma”, como admite Héctor, nos lleva a reflexionar sobre la elección de las palabras, esto es, sobre el lenguaje dramático, en la obra de Juan Mayorga.

Reikiavik, El Crítico, Cartas de Amor a Stalin escenifican el proceso de escritura, lectura, interpretación, representación de una obra. Las tres convergen en una misma idea: un texto nunca está acabado. Una vez escrito, e incluso representado, sigue generando nuevas formas entre lectores, espectadores, actores, o escenógrafos. Afirmar el dramaturgo francés Claude Régy que el espectáculo no tiene lugar en el escenario sino en la mente, en la imaginación de los espectadores o de los lectores, quienes siempre encontrarán nuevas “variantes”, nuevas posibilidades de sentido.

La noción de “variante” es clave en la estética mayorguiana, y volveremos más adelante sobre sus raíces filosóficas. En *El Crítico*, Volodia pone de realce que el orden de su biblioteca es variable: “Mis dudas empiezan en el tercero. Hoy es Tres hermanas; ayer, Antígona” (Mayorga, 2014, 574). En *Reikiavik*, la reescritura es el tejido mismo de la obra dramática, puesto que los protagonistas imaginan e interpretan variantes en la vida y las jugadas de dos campeones de ajedrez. Asimismo, en la obra de Juan Mayorga, el “orden” de las escenas, las palabras, los sonidos y los silencios, nunca se fija, y la lógica a la que responde no es otra que la de la posibilidad de la ruptura, aquella brecha en la que aparece lo desconocido, la posibilidad del sentido.

Así, Juan Mayorga plantea la obra teatral como una “obra abierta” (Umberto Eco), como un “todo” cuyas partes se pueden desplazar o modificar, ya sean palabras en una carta, una obra, o una crítica teatral (*Cartas de Amor a Stalin, El Crítico*), fichas en un tablero de ajedrez (siguiendo la metáfora propuesta en *Reikiavik*), o piezas de una colección (*La Colección*). En cualquier caso, se pone de manifiesto que “vacío, este lugar sería terrible”, como afirma Héctor en *La Colección*. Por esto, Mayorga, que creció en una casa “llena de palabras” (Mayorga, 2014, 767), puebla su escenario de palabras que se vuelven cuerpos, voces, existencias singulares y efímeras.

1.2. El teatro como arte de “hacer visible la idea”. La idea en movimiento: el conflicto.

El teatro mayorguiano es un combate entre lenguajes. Entre lenguaje verbal y lenguaje visual. Entre la palabra pronunciada y otra, latente, que

palpita en la respiración, en el hueco entre dos sonidos. Según afirma el propio dramaturgo en una entrevista:

El mundo de la filosofía y el mundo del teatro están extremadamente distanciados en la medida en que el teatro es el reino de lo concreto, de lo visible, (...), mientras que el mundo de la filosofía es el mundo de la abstracción, de las ideas, de lo intangible (Spooner, 2013, 460-461).

Aun así, “precisamente allí está el desafío, en hacer visible la idea”, añade. Se trata de escenificar conflictos, ideas abstractas, a partir de situaciones concretas.

Como en *Reikiavik*, en *El Crítico*, el dramaturgo escenifica el lenguaje dramático, sus límites, sus contradicciones: el crítico y el autor no se limitan a hablar sobre la obra, sino que la representan, la vuelven concreta y visible. En *Hamelin*, se enuncia explícitamente el propósito de la obra: “Esto es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje” (Mayorga, 2014, 412). Según Anne Ubersfeld, “*Le théâtre est justement l’œuvre artistique qui montre le langage en situation: situation imaginaire, certes, mais visible et concrètement perceptible*” (Ubersfeld, 1996, 93). Así, la crítica añade que, el teatro es un verdadero “laboratorio de observación del lenguaje”. Juan Mayorga se propone desarrollar esta potencialidad, explorando el funcionamiento del lenguaje en el mundo, el “efecto de las palabras sobre la gente” (Mayorga, 2014, 223), como dice uno de los personajes de *Cartas de Amor a Stalin*. A la par que pone de realce el poder mágico (poder nombrador) del lenguaje, Juan Mayorga desmitifica los lenguajes del poder.

No nos explayaremos aquí sobre el tema, ya que en otras ocasiones⁴ hemos reparado en la dimensión sociológica del lenguaje, y en particular en el poder simbólico de las palabras.

En *Himmelweg*, el Delegado de la Cruz Roja expone y comparte con nosotros su dilema: tras haber visitado el campo de Terezín, escribió un informe positivo, porque él ahí “no vio nada” fuera de lo “normal”. Esta pieza cuestiona nuestra relación con lo visible, con la realidad, con aquello que, por estar bombardeados de imágenes (el lenguaje del “shock” del que habla Juan Mayorga, retomando un concepto de Walter Benjamin), ya no veremos, no queremos ver. El propio Delegado introduce la posibilidad de la duda: “¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero, ¿y si estoy equivocado, después de todo? ¿No me estaré dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve. Me separo de la puerta” (Mayorga, 2014, 305).

Entre la verborrea del Comandante que quiere demostrar que es un hombre leído y se escuda en su biblioteca para justificar y construir su mascarada, y el monólogo-confesión del Delegado, que explica con sinceridad los motivos de su ceguera pasada, al espectador/lector no le queda más remedio que hacer suyos los dilemas del Delegado, preguntándose qué habría hecho él en su lugar.

Juan Mayorga escenifica el pasado desde una perspectiva actual y compleja: “Reivindico el carácter político del teatro frente a un carácter partidista que

4 “Palabra y silencio”, en Diez Puertas, Emeterio (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Antígona, Madrid, 2019

no me interesa, porque creo que el partidismo tiende al maniqueísmo, a la simplificación, y nuestra misión es precisamente la de presentar lo complejo como complejo” (Vilar y Artesano, 2010, n.p.). Los conflictos entre ideas, épocas o lugares alejados, tensionan el lenguaje dramático mayorguiano y habitan tanto el escenario como la mente del espectador. La naturaleza de la imagen, como *re-presentación* de la ausencia es esencialmente conflicto entre presencia y ausencia, entre lo mismo y lo otro: la imagen es dialéctica. Según el filósofo contemporáneo francés Jacques Rancière, la imagen es “*la présence sensible, l’esprit fait chair, l’absolument autre, qui est aussi absolument même*” (Rancière, 2003, 16). Por esto, el lenguaje dramático es un conflicto que no se resuelve; apenas empieza cuando salimos del teatro.

1.3. *Idea del teatro o teatro de ideas: escenificar la tensión entre lo universal y lo singular*

Si el teatro mayorguiano es, sin lugar a dudas, teatro de texto o “teatro de ideas”, hay que señalar que el dramaturgo elige poner la filosofía en boca de locutores animales (perros en *Palabra de perro* y en *La paz perpetua*, monos en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, tortuga en *La Tortuga de Darwin*). Estos personajes plantean debates filosóficos o éticos desde una perspectiva absolutamente singular.

El perspectivismo, del que se vale Juan Mayorga para dar a ver la realidad desde múltiples puntos de vista, se inscribe en la tradición cervantina⁵, y en

5 Carlos Blanco Aguinaga describe de la siguiente manera los efectos del perspectivismo cervantino en “Cervantes y la picaresca”: “El lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe [...] una realidad sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar.

la línea filosófica abierta por Voltaire con su *Micromégas*, considerada como una de las primeras obras de ciencia ficción. Este cuento filosófico narra la visita a la Tierra de un ser originario de un planeta de la estrella Sirio, Micromégas, y de un compañero de otro planeta: ambos descubren, desde una perspectiva ajena a la humana, un mundo nuevo y extraño. El asombro que experimentan da lugar a la actitud filosófica por antonomasia: la del cuestionamiento. Cipión comparte en *Palabra de perros* con su compañero Berganza, su asombro por descubrir que tiene el “don de la palabra”: “De pronto, te encuentras a otro tan raro como tú, y tu lengua revienta de preguntas” (Mayorga, 2004, 7).

Paradójicamente, y como reconoce el propio Juan Mayorga, es en la voz de sus personajes animales donde mejor se oye su propio pensamiento: “A través del mono Copito, de la tortuga Harriet o del perro Enmanuel, me he expuesto más a mí mismo que con otros personajes” (Vilar y Artesano, 2010, n.p.).

No me hubiera consentido escribir una obra sobre, por ejemplo, un catedrático universitario que citase una y otra vez a Montaigne, a menos que hubiera intentado criticar a un pedante. Pero que el mono agonizante cite a Montaigne enriquece al personaje y, por otro lado, esas citas cobran una tensión muy especial en semejante boca. Dicho esto, creo que es importante que grandes debates filosóficos ingresen en el teatro, pero hay que conseguir que no sepulten el peso dramático de la obra. [...] Yo intento advertirme acerca de esto: que es fundamental arraigar, que el dilema filosófico, si se da, ha de depositarse sobre sangre y sobre carne (Ibidem).

[...] Toda la verdad absoluta, todo el desengaño con que pretende aleccionar Berganza, no pasa de ser un punto de vista en el gran coloquio del mundo. Como ya decía Américo Castro hace muchos años: “no espejo plano, sino prisma” (Aguinaga, 1957, 331).

En *Últimas palabras de Copito de Nieve* y en *La paz perpetua*, Mayorga dialoga explícitamente con los escritos de Montaigne y de Kant (los textos y los conceptos se citan, se comentan), desde una situación singular que sitúa de entrada de juego el debate filosófico en la ironía, invitándonos a tomar distancia, a cuestionar, dudar, y asombrarnos siempre. El planteamiento de cuestiones universales desde perspectivas “alteradas” resulta pues, ser una elección tanto estética como ética.

Asimismo, en *La Colección*, Berna y Héctor hacen hincapié en lo singular de cada una de las piezas de su colección, aun formando parte de un “todo”. Cada objeto se relaciona de manera singular con el conjunto al que pertenecía antes, para formar uno nuevo:

Hay cosas que, fuera de aquí, serían basura, otras cuyo único valor es aquello de que fueron arrancadas y otras que pertenecieron a reyes. Algunas fueron hechas por artistas. Hay obras que rescatamos de las manos de los restauradores – ninguna está restaurada. Hay obras dañadas. Hay obras que concentran el espíritu de su época y obras hechas contra su época. Hay obras duplicadas y hay plagios. Hay imágenes que contienen la entera escala de la experiencia humana e imágenes inhumanas.

Berna- Hay piezas enormes que en la colección parecen pequeñas y lo contrario. Hay piezas minúsculas y otras que no se abarcan con la mirada (Mayorga, 2020, no prelo).

La esencia de esta extraña colección nos permite aproximarnos a la (est) ética que sostiene el tejido dramaturgico de Juan Mayorga. En su colección, “hay piezas minúsculas y otras que no se abarcan con la mirada”, dice Berna. Se puede leer entre líneas la metafísica de la mónada de Leibniz, a partir de la que Walter Benjamin introduce el concepto de la “imagen dialéctica”,

definida de la siguiente manera en la tesis doctoral de Juan Mayorga: “La idea es mónada – lo que, brevemente, quiere decir: cada idea contiene la imagen del mundo” (Mayorga, 2003, 43).

Por una parte, los elementos de la colección plasman la idea filosófica de la mónada de Leibniz, y por otra, remiten a una cuestión de estética, recordando que la obra de arte (singular) se concibe como un modo de expresión del todo. Según analiza el propio dramaturgo: “Schlegel – anota Benjamin – ve en el arte la posibilidad de expresar la suprema universalidad como individualidad; esa posibilidad se basa en que “toda poesía, toda obra debe significar el todo” (Mayorga, 2003, 105).

Asimismo, la dramaturgia de Juan Mayorga parece ser un modo de expresión de “la solución monadológica”, en la que “lo concreto no es suprimido por mor de lo general, sino que coincide con lo absoluto, se constituye en lugar de la verdad. “La verdad es concreta”, leerá Benjamin junto al escritorio de Brecht” (Mayorga, 2003, 43). Se trata de “volver visible” la idea: las situaciones o relaciones entre personajes contienen la imagen del mundo entero.

Por otra parte, Walter Benjamin relaciona la dialéctica entre lo singular y lo universal con la estética de la ruina barroca. En la ruina (a la que Héctor alude en su descripción de la colección: “hay piezas cuyo único valor es aquello de lo que fueron arrancadas”), en el fragmento, se percibe la totalidad: “Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca” (Benjamin, 2006, 397). Desde la ruina se ve el edificio entero, lo que fue y lo que puede llegar a ser.

De nuevo, la filosofía y la estética están íntimamente ligadas en la *idea del teatro* de Juan Mayorga. La estética del fragmento, o de la ruina, se junta con un propósito ético fundamental en el "teatro histórico" de Juan Mayorga: el de visibilizar la historia de los olvidados, aquella que no ha sido escrita.

2. ESTÉTICA DE LA INTERRUPCIÓN Y BÚSQUEDA DE LA VERDAD

2.1. Estética de la variante

En *La Colección*, el dramaturgo plantea la existencia de un conjunto heterogéneo de objetos no funcionales que cobran sentido el uno en relación con el otro, con el que estuvo a su lado y con el que vendrá. La colección es una idea, variable y movediza, que todavía no encontró su forma, afirman Héctor y Berna. Asimismo, la disposición de las escenas en las piezas de Juan Mayorga, su cartografía particular, está también pensada desde la idea de la variante, como lo muestra muy bien *Reikiavik*.

En esta obra, Bailén y Waterloo escenifican la búsqueda de nuevas "variantes" en la partida y en las vidas de Fischer y Spassky, los protagonistas del gran campeonato mundial de ajedrez, en 1972. La situación singular de la partida del americano Fischer contra el ruso Spassky contiene y refleja un tablero mucho más universal, el del mundo escindido en dos durante la Guerra Fría.

La "variante", las combinaciones posibles escenificadas en *Reikiavik*, nos recuerdan que el lenguaje dramático de Juan Mayorga bebe del lenguaje matemático y que, para el dramaturgo, la escritura es reescritura. La (re) escritura a partir de variantes crea un tejido de *repeticiones y diferencias*. El

filósofo francés Jacques Derrida entiende la repetición de lo mismo no como suma o síntesis, sino como diferencia, alteración característica del regreso a lo mismo: “*Le retour au même ne s’altère – mais il le fait absolument – que de revenir au même. La pure répétition, ne changeât-elle ni une chose ni un signe, porte puissance illimitée de perversion et de subversión*” (Derrida, 1967, 431).

Así, la posibilidad de la diferencia se encuentra en aquellos personajes mayorguianos que escriben y reescriben (Bulgákov en *Cartas de amor a Stalin*, el alumno prodigio en *El chico de la última fila*, el Delegado en *Himmelweg*), pero también, en el posible desfase entre las acciones enunciadas en el texto y las que se ven en el escenario. En *Hamelin*, el Acotador sugiere que la escritura textual y la escénica sean diferentes, e incluso, contradictorias:

Ni interpretación ni puesta en escena tienen por qué ser redundantes con lo que el Acotador dice, sino que podría ocurrir lo contrario, que estuviesen en tensión. Es decir, si el Acotador dice “Están tomando un café”, pues probablemente lo más interesante es que hagan cualquier otro tipo de cosa, o sea que hagan incluso cosas que estén en tensión con eso, visualmente (Spooner, 2013, 483).

La diferencia se entiende como la posibilidad de *otra* cosa, de otro sentido, que mantiene al receptor (espectador, lector) en estado de alerta.

Himmelweg, por ejemplo, es una obra cuyo tejido dramático se compone de repeticiones y variaciones: los ensayos de los “actores” judíos (antes de la visita del Delegado de la Cruz Roja) y la narración de la “representación” (cuando ya ha tenido lugar) desde voces distintas (monólogo del Comandante, monólogo del Delegado). En esta obra, la

repetición representa la sumisión a través de la mecanización de los gestos de los judíos, que tienen que reproducir un papel que se les ha asignado. Pero lo más interesante es que la repetición conlleva la posibilidad de la alteración del gesto automatizado. En el desfase entre la palabra y el gesto aparece la posibilidad de la rebelión, y asoma la verdad del personaje.

La subversión es variación silenciosa de la repetición. Juan Mayorga destaca en una entrevista el valor del silencio en *Himmelweg*, en la medida en que no pretende dar voz a las víctimas sino "amplificar el silencio, hacer que resuene (su) silencio":

Entonces en este sentido, el silencio en *Himmelweg*, ese silencio que yo creo que hay que hacer que suene, ha de sonar por ejemplo también en las escenas de humo donde están ahí los judíos haciendo las escenas y nos damos cuenta de que se salen del guion, o no saben actuar. Entonces *en ese silencio, paradójicamente, estaría la verdad de ellos*. Si por ejemplo entre los niños de la plaza, de pronto hay uno que hace algo, otra cosa que lo que dice, ahí está la verdad de este personaje, quienes son realmente (Spooner, 2013, 470).

El horror de los campos de concentración aparece precisamente ahí, cuando se introduce una variación en las repeticiones automatizadas o en el guion, cuando el gesto no se corresponde con la palabra. En esta brecha singular surge la verdad de los judíos, aquello que las palabras no pueden abarcar.

2.2. Interrupciones en *Himmelweg*

Si bien *Himmelweg* se compone de cinco actos, está lejos de seguir una cronología lineal: estos actos son cinco interrupciones, cinco variantes. Desde

distintas voces narrativas, con distintos cuerpos, se escenifica el *antes* y el *después* de la mascarada fallida del Comandante frente al Delegado de la Cruz Roja. Así, se representa el pasado no tanto desde el discurso sino desde el vacío o el silencio, como ocurre también en *El Cartógrafo*, obra sobre la que nos detendremos más adelante, y en *El Jardín quemado*. Esta última transcurre en un hospital psiquiátrico, cuyo jardín – un jardín de cenizas –, oculta a la par que las revela, por intermitencias, las derrotas y locuras de la guerra civil española. Despertando preguntas, agitando consciencias, sin dar respuestas. Las obras de Juan Mayorga que presentan como telón de fondo la guerra civil española (*El Jardín quemado*) o la Segunda Guerra mundial (*El Cartógrafo* y *Himmelweg*) plantean la pregunta de Theodor Adorno: buscan la manera de “escribir después de Auschwitz”. Y todas ellas, coinciden en un mismo punto: evidenciar el fracaso de la comunicación, del “logos”, de la experiencia comunicable, desde la Primera Guerra Mundial hasta hoy en día. En esta imposibilidad de decir o de mostrar, reside sin embargo la posibilidad de dar a oír, de interrumpir el discurso para, en el silencio, soñar otro mundo. Por esto en *Himmelweg*, tanto el lenguaje como la estructura giran en torno a la falla y a la interrupción, en las que puede surgir lo fallido de la Historia.

El Comandante del campo, dramaturgo y director de escena, decide representar una mascarada. Sin embargo, parece “amable y culto”, diserta acerca de literatura y composición de obras, basándose en los escritos de Aristóteles, citando a varios autores europeos, haciéndonos soñar con un mundo en el que reine la paz. En algún momento, ciertamente, nos dejaremos

llevar su discurso: de entrada, Juan Mayorga sitúa a sus lectores/espectadores en una postura incómoda.

Tendremos varios guías a lo largo de las visitas del campo: el Comandante, cuya finalidad es enmascarar el horror, el Delegado, testigo directo de la Historia, que comparte su experiencia y nos quiere convencer de que, en su lugar, habríamos visto y escrito lo mismo que él, y Gottfried, uno de los "actores judíos", el que encarna al "alcalde" de la "ciudad". Su discurso, impostado, y su "extraña" actitud, nos hacen dudar a cada instante de lo que vemos, de lo que oímos. Así, sin la menor intención de enseñarnos el camino a seguir, estos guías nos llevan de la mano hasta la más grande de las encrucijadas, y, una vez ahí, Juan Mayorga nos pide que participemos activamente en la búsqueda incesante de la verdad.

Durante su monólogo, el Comandante cita el capítulo VII de la *Poética* de Aristóteles, acerca de la composición de la obra: "Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control" (Mayorga, 2014, 319). Esta complejidad es también la que busca Mayorga en su obra, pidiéndole al lector que participe en la construcción colectiva del sentido. El dramaturgo ha hecho hincapié en varias ocasiones sobre la necesidad de recuperar el ágora, la asamblea.

En "Huellas de la Poética de Aristóteles", Germán Brignone relaciona *Himmelweg* con la estructura de la tragedia griega. En particular, resalta la figura de Gottfried: el maestro del coro. Por otro, la del Comandante: el corego "encargado de cuidar los detalles de la producción de la representación

y de pagarle al maestro de coro y a los actores, en ese caso, con la promesa de conservar su vida” (Brignone, 2011, 73). Finalmente, el arconte encarnaría el Berlín “ausente” de la extraescena, esta ciudad personificada que representa el poder del gobierno alemán, de Hitler: “Berlín nos ha elegido” (Mayorga, 2014, 317).

Además, como en las tragedias griegas, en *Himmelweg* escenifica un dilema ético: el del Delegado de la Cruz Roja, quien escribió un informe positivo sobre el campo. También experimenta este dilema el espectador, quien se deja embaucar por las palabras del Comandante, por las del Delegado, pero experimenta la duda en cada interrupción del discurso.

- ELLA- ¿Tú no los oyes? Los trenes.
 ÉL- Mucha gente está esperando que cometa un fallo para ocupar mi sitio. Si el jefe me ha puesto al cuidado de la balanza...
 ELLA- ¿Qué haces para no oírlos?
 ÉL- Si el jefe me ha puesto al cuidado de la balanza, es porque confía en mí. Todo lo que entra y sale en el almacén...
 ELLA- Mira ahí. El humo. ¿No lo ves? ¿Qué haces para no verlo? (Mayorga, 2014, 310).

En *Himmelweg*, la verdad aparece en la brecha entre el texto y lo visible, y somos nosotros, los espectadores, quienes podemos decidir oír o ver más allá de lo visible, de lo decible. Las preguntas de la chica del banco (“Ella”), a propósito del ruido de los trenes, del humo, se enfrentan al obstinado silencio del chico (“Él”). Éste niega las interrupciones del discurso planeado, y opta por continuar con su guion. Aquí, el desfase entre los interlocutores

en el diálogo es lo que vuelve visible más allá (o más adentro) del lenguaje: lo reprimido o escondido, aquello que no se puede decir.

Pero no solo se trata de interrupciones del discurso, sino también de los gestos. El Delegado observa en la actitud de los actores judíos cierta extrañeza:

Se mueven con torpeza, con inseguridad. (...) Todos me dirigen una extraña mirada. También los niños que juegan a la peonza, (...) Su peonza rueda hasta caer junto a las botas del comandante, Los niños se miran sin saber qué hacer, como si ese momento no estuviese previsto. Gottfried deja de hablar, como si tampoco él supiese qué hacer. El comandante se agacha a coger la peonza. Me pregunto si no será también él, el comandante, una pieza del mecano. Demasiado amable, demasiado culto (Mayorga, 2014, 303).

Un gesto imprevisto, que no forma parte de la "obra" escrita por el Comandante, es una interrupción que hace peligrar su proyecto de enmascarar la realidad. El fallo se convierte en falla, y en ella acecha la verdad de los judíos.

El equilibrio entre lo sencillo y lo complejo recomendado por Aristóteles, es también aquel punto de encuentro entre lo singular y lo universal que sostiene y tensiona la escritura dramaturgica mayorguiana, y que bebe de la filosofía de Walter Benjamin: "Los flecos son importantes. En los flecos se conoce el tejido" (Mayorga, 2003: 42). O, como le dice el Anciano a su nieta en *El Cartógrafo*: "Las cosas importantes solo se ven a pequeña escala" (Mayorga, 2014, 615).

Brignone relaciona *Himmelweg* con otro concepto benjaminiano, el de la imagen dialéctica, que junta focos o interrupciones, flecos o fallas, para crear una constelación que reúne opuestos:

Entendemos que, en *Himmelweg*, Juan Mayorga desarrolla tal peripecia cuestionándose –y cuestionándonos– acerca de la singularidad y la universalidad mediante la complicidad de lo simple; el nudo y la madeja; la experiencia individual y la colectiva. La *diferencia* entre el baile de la peonza y un trozo de madera. Esto es, preguntarse cómo la imagen dialéctica anuda dos tiempos. Dos interrupciones (Brignone, 2011, 102).

La imagen dialéctica rompe con la temporalidad lineal y confía en la interrupción, la variante o la diferencia, para que asome la verdad. ¿Cómo representar la verdad sin fijarla? ¿Cómo mantener la tensión entre lo universal y lo singular?

Si bien en *Himmelweg* el Comandante insiste en que el Delegado puede sacar todas las fotos que quiera para dar a ver al mundo la “realidad” de lo que ocurre en esta “ciudad autogestionada”, en *La Colección*, Héctor y Berna advierten a su visitante: “Antes de entrar, permítannos hacerles algunas advertencias. No pueden hacer fotos, pero sí dibujos o mapas” (Mayorga, 2020, n.p.). Así, a partir de distintos soportes, fotografías (*La mala imagen*, *Himmelweg*), mapas o dibujos (*El cartógrafo*, *Los yugoslavos*), la realidad (pasada, presente o futura) se dibuja, se borra, se reescribe, y, sobre todo, se cuestiona: “En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie se ha hecho. En el mapa solo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. ¿Cuáles son tus preguntas?” (Mayorga, 2014, 617).

Del mismo modo, los mapas que surgen en la mente del espectador/lector son el resultado de sus preguntas y de su interacción constante con la realidad observada (tanto la del escenario como la que se sugiere fuera del escenario). Philippe Ortel define el mapa como una “matrice d’interactions

potentielles" (Ortel, 2008, 6). La interrupción y la variabilidad, que fomentan esta interacción y dibujan distintos focos, lugares o posibilidades en la representación de la realidad, son elementos clave en la estética mayorguiana y herederos de la filosofía de Benjamin. En los silencios de la cartografía mayorguiana acecha la esperanza, dentro de la desesperanza.

3. UNA CARTOGRAFÍA DE LA AUSENCIA

3.1. *El Cartógrafo*: un relato topológico

Hemos visto que Juan Mayorga rompe con el tiempo lineal, introduciendo la interrupción y la fragmentación del discurso como recursos creadores de sentido. Esta ruptura, heredera de la filosofía benjaminiana, también se percibe cuando analizamos el tipo de relato escenificado en algunas de sus obras. Como los mapas, en lugar de narrar una sucesión de acontecimientos que avanzan hacia una finalidad, la obra de Juan Mayorga muestra posturas en el tiempo y en el espacio.

El cartógrafo sería un claro ejemplo de relato topológico. En esta obra, le corresponde al lector/espectador desarrollar la intriga y construir el sentido, relacionando fragmentos, tejiendo puentes entre las 32 secuencias de la obra, que llevan al escenario personajes que recuerdan, que (se) buscan, que se cruzan.

La acción tiene lugar en Varsovia. Las secuencias en presente escenifican una pareja. Raúl trabaja en la embajada de España en Varsovia, Blanca es una mujer sensible con tendencias depresivas. Durante un paseo solitario por la ciudad, ella visita una exposición sobre el gueto de Varsovia durante

la ocupación alemana. Ahí descubre la historia de un cartógrafo judío que tuvo que esconderse en su casa, y que sobrevivió gracias a los cuidados de su nieta. La leyenda cuenta que la niña, además de llevarle comida a su abuelo a escondidas, se convierte en su cómplice y comparten el proyecto de dibujar un último mapa, el del guetto, para dejar testimonio de una realidad bárbara. Como Don Quijote, según quien “medimos toda la tierra con nuestros mismos pies”, la niña mide el guetto con sus pies para darle a su abuelo la información necesaria para el trazado del mapa. Atrapada por esta historia, Blanca se lanza en la búsqueda del mapa perdido. Las demás secuencias de *El Cartógrafo*, que se van yuxtaponiendo con las que representan la actualidad (el presente de Blanca), tienen lugar en los años 1940-43: cuentan la historia de un Anciano cartógrafo y de su nieta que viven en un gueto, el gueto de Varsovia.

A medida que transcurre la obra, entendemos que estas escenas nos podrían dar la clave del misterio de la leyenda que obsesiona a Blanca. Aun así, hasta el final de la obra, permanece la duda: no sabemos si estos dos personajes del pasado y su mapa existieron realmente o no. Aunque Blanca se encuentra finalmente con una cartógrafa judía, Deborah, que sobrevivió a la destrucción del guetto, ésta afirma: “siento decepcionarla, no me hubiera importado serlo, pero no soy aquella niña”, e insiste: “No soy aquella niña” (Mayorga, 2014, 646). Pero tras esta negación obstinada, Deborah se deja llevar por los recuerdos, y evoca en su monólogo final imágenes que hacen de nuevo posible la duda:

Desde aquí había mil doscientos pasos hasta la escuela, ahí formábamos la cola de la sopa. Aquí estaba mi casa, orientada hacia el sur, en invierno teníamos luz hasta las tres. Ahí estaba el cuarto de mi padre, ahí mi cuarto, en el desván teníamos la mesa de los mapas. El muro pasaba por aquí. Unos centímetros, eso era todo. Aquí está, Umschlagplatz, de aquí salían los trenes. Aquí vi a mi abuelo por última vez (Mayorga, 2014, 649).

La repetición de los deícticos (“aquí”, “ahí”, “aquí está”) evoca, sin llegar a dibujarlo, el recuerdo del mapa que Deborah lleva consigo desde hace años. La palabra hace existir el mapa del gueto, sin volverlo nunca visible sobre el escenario. Como afirma la cartógrafa, si se hiciese una película o una obra de teatro sobre la “leyenda” de la niña del gueto, “el mapa no debería aparecer, siempre resultaría decepcionante” (Mayorga, 2014, 648).

Sin duda Juan Mayorga coincide con la opinión de la cartógrafa: recordemos que en *Himmelweg* tampoco aparece la realidad de los campos, sino que se representa una mascarada creada por el Comandante de un campo de concentración, una “obra de teatro” para un solo espectador: el Delegado de la Cruz Roja. Por esto podemos decir que los mapas que prevalecen en la obra de Juan Mayorga son los de las ausencias. No son mapas visibles, sino que se dibujan entre las palabras, se perciben a través de imágenes efímeras (creadas por las palabras). Estos mapas son como elipses cuyos focos, distantes y dispares, siempre incluyen un no lugar, un espacio olvidado, un espacio que no se representa en el escenario (fuera de campo), pero para el que se desarrolla toda la acción. El mapa que Blanca busca, el que Deborah recuerda, nunca aparecen sobre el escenario, pero son el motivo por el cual estas dos mujeres luchan o han luchado.

El último mapa, como la última palabra, es siempre del espectador, quien es testigo del diálogo entre dos historias, la de la niña encargada de elaborar “el mapa de un mundo en peligro” (Mayorga, 2014, 362), y la de Blanca, que dibuja otro mapa: el de la memoria silenciada del gueto, el de “Hurbineka” (Mayorga, 2014, 621). En esta búsqueda por visibilizar lugares y personas olvidadas, se dan a oír los silencios de la Historia.

3.2. Mapas, miradas elípticas que ensanchan el campo de los posibles

En el gesto de tres mujeres (Blanca, Deborah, y la niña del guetto), anida la posibilidad de “despertar a los muertos” según una expresión de Walter Benjamin (Benjamin, 2000, 344). Por esto el “teatro de la memoria” de Juan Mayorga se desmarca del “teatro histórico”, asociado a la historiografía tradicional que escenifica una “Historia museo”: en el escenario mayorguiano aparece una “memoria viva” (Eduardo Galeano).

Todos los personajes de la obra son o se vuelven cartógrafos: de la ciudad, actual o pasada, de su propio cuerpo, de cuerpos ajenos. *El Cartógrafo* es una puesta en abismo de la escritura como cartografía: el dramaturgo se convierte en un cartógrafo que dibuja su propio mapa del mundo, plasmándolo en escenas, en imágenes que irrumpen en el escenario y se quedan suspendidas, fuera del tiempo y del espacio. En esta obra hay escenas, imágenes en suspensión, que rompen con la temporalidad lineal, y dibujan los contornos de la imagen dialéctica de Walter Benjamin, en la que pasado y presente se reúnen en una misma constelación. El dramaturgo escribe en su tesis doctoral:

“La imagen dialéctica es un no lugar. Como el desierto por el que el pueblo camina con una única certeza: Dios no está aquí” (Mayorga, 2003, 238).

La “cartografía de la ausencia” (Mayorga, 2014, 644) que dibuja Juan Mayorga en *El Cartógrafo* se va modificando y tensando en función de los lugares o focos que los personajes deciden visibilizar, y plasma lo que Juan Mayorga llama una “mirada filosófica”: “Una mirada que, al entrar en un lugar, vea elipses – una mirada que vincule puntos distantes; que incluso vincule un punto interior, a la vista, con otro exterior (invisible) al lugar, rompiendo los límites de éste” (Mayorga, 2010, 372). La cartografía de Juan Mayorga es capaz de abarcar temporalidades actuales y pasadas, porque busca entre las voces del presente las que fueron enterradas. El Anciano le revela a su nieta que “lo más importante del espacio es el tiempo” (Mayorga, 2014, 611), y más adelante toma el relevo Deborah, cuando afirma que “lo más difícil de ver es el tiempo” (Mayorga, 2014, 649). Esta sinestesia entre tiempo y espacio está presente en una mirada elíptica que bebe de la filosofía de la Historia de Walter Benjamin.

Al reunir en una misma figura focos distantes (presentes o pasados, visibles o invisibles), Juan Mayorga dibuja un tiempo heterogéneo, que produce mapas *actuales* del mundo. Walter Benjamin define el tiempo como *Jetzt-Zeit*⁶: “Al instante vacío y cuantificado, (Benjamin) opone un “tiempo-ahora” (...) que resume (...) la historia de toda la humanidad” (Benjamin, 2000,

6 En *Infancia e historia*, Giorgio Agamben traduce esta noción como “tiempo-ahora” (2002, 182), Daniel Bensaïd en *Walter Benjamin Sentinelle Messianique* (2010, 12), lo traduce como “tiempo actual”.

442). Este tiempo, reversible y heterogéneo, junta dos instantes opuestos, el origen y el final, en una misma constelación o imagen dialéctica.

Juan Mayorga propone en su teatro de la memoria (pensamos en obras como *El Cartógrafo*, *Himmelweg*, *El Jardín quemado*, o *La Tortuga de Darwin*) una topología de la historia que vincula presente, pasado y futuro en un mismo mapa, convirtiéndolo en una elipse o en una imagen dialéctica. “Los mapas cubren y descubren, dan forma y deforman” (Mayorga, 2014, 610). De ahí también la variabilidad de los soportes de los mapas: en *El Cartógrafo*, se dibujan en un papel, se esculpen en paredes o en el envés de baldosas, en la tierra, o en el mismo cuerpo de los personajes.

Blanca- ¿Me ayudas?

Raúl- ¿Qué quieres que haga?

Blanca- Voy a tenderme ahí. Con este lápiz, quiero que marques mi silueta.

Raúl- ¿En el suelo?

Blanca- Espera, todavía no. En esta postura, no. Así. Sin tocarme. No me toques, por favor... Gracias.

Raúl- ¿Qué vas a hacer con eso?

Blanca- Un mapa. (Mayorga, 2014, 363).

Una vez dibujados los contornos de su silueta, Blanca podrá observar en su interior aquellos lugares e instantes que atravesaron y marcaron su existencia. Aparece nuevamente la relación entre la memoria y la vida, entre lo universal y lo singular.

Blanca – Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. Madrid. Varsovia. Londres. Cosas que estaban separadas, aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven. Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio (Mayorga, 2014, 385).

El cuerpo es el lugar de la memoria, en el que surgen los acontecimientos traumáticos de la vida de Blanca. Entre ellos, la pérdida de su hija, que, si bien se menciona una única vez en la obra, ocupa un lugar fundamental, pues sin duda tiene que ver con el motor de la búsqueda iniciática de la niña del gueto. Blanca se vuelca en la historia de una niña sin madre, y en su indagación está el silencio de la pérdida de su propia hija. Las dos niñas ausentes son los puntos que tensionan y justifican el conjunto de la obra.

La cartografía de la ausencia otorga un lugar importante al silencio. En nueve secuencias de la obra, Juan Mayorga apuesta por escenas mudas, en las que una breve acotación llena toda la escena: "La Niña mide distancias con sus pasos. Blanca dibuja en la tierra un mapa. Deborah camina sin rumbo" (Mayorga, 2014: 368). La niña del gueto mide el mundo con sus pies, con la esperanza de salvarlo, Blanca dibuja las huellas del mapa perdido en la tierra, mientras que Deborah, la anciana que fue cartógrafa, ha dejado de fijar sus pasos en mapas, y camina ahora "sin rumbo". Esta secuencia junta en un ritmo ternario a tres generaciones de mujeres en un mismo espacio y temporalidades distintas, dibujando imágenes poéticas que "*fixent le passé comme matériau du possible*" (Bensaïd, 2010, 126).

3.3. "Hay mapas que salvan"

El Anciano y Marek explican en *El Cartógrafo* que los mapas pueden servir propósitos muy diversos, e incluso contradictorios entre sí. Marek comenta las fotografías de la exposición de la sinagoga, recordando que los

mapas son un dispositivo que permite el control de la sociedad: “El mapa más exacto siempre lo hace el enemigo. No conozco otro mapa del gueto, ni creo que haya otro que este: el gueto desde el punto de vista de los asesinos” (Mayorga, 2014, 360).

Pero la obra evidencia que los mapas también pueden ser un gesto de huida o de resistencia: todo dispositivo de control comprende sus propias “fallas”. Por ejemplo, los mapas que Deborah dibuja desde que está jubilada son “mapas útiles”, están destinados a ayudar a los republicanos a dejar España, a permitir a los habitantes de Trebezín y de Saravejo a huir de su ciudad, a indicar el camino a seguir para los inmigrantes de África del norte que viajaban clandestinamente por Europa: “Esto es el campo de Treblinka, escala uno a mil. Ruta Fietkau: con este plano en la mano, algunos consiguieron cruzar a tiempo los Pirineos. Hay mapas que matan y mapas que salvan” (Mayorga, 2014, 648). O, más adelante: “Mapa de Europa para africanos. Desde que me jubilé, solo hago mapas útiles. Cómo entrar, dónde obtener ayuda... Mapas para gente que huye. Yo veo el mundo desde el gueto” (*Ibidem*).

También el mapa de la niña del guetto le podría permitir salir de ahí, y salvar también a otras personas, como le dice su abuelo: “Sabes cómo salir. Puedes sacar gente. Utiliza lo que sabes para salvar tu vida y la de alguien más, el que tú quieras. Una vida es más importante que todos los mapas del mundo (Mayorga, 2014, 628). ¿Salvarse, o quedarse dentro, para seguir construyendo la memoria? En realidad, no se trata de una disyuntiva, pues los mapas son el dibujo inacabado de una “memoria viva”: “Si todavía hay

un modo de escapar, tú lo encontrarás. Es necesario que te salves. No por ti. Por cada uno de ellos. Nadie sabe lo que ha pasado aquí como lo sabes tú. Si tú puedes escapar, tu deber es contar al mundo lo que has visto” (Mayorga, 2014, 645).

Como Deborah, Juan Mayorga dibuja “cartografía(s) de la ausencia” (Mayorga, 2014: 646), mapas del mundo que buscan la manera de “encontrar una salida” (Deleuze et Guattari, 1989, 15). En *Palabra de perro*, Cipión y Berganza, los protagonistas de la novela ejemplar cervantina revisitada por Mayorga, asistimos a un diálogo picaresco en un campo de refugiados. Los personajes perros se dan cuenta que, en su vida anterior, eran hombres, pero fueron convertidos en perros por el trato que recibieron. Al final, ante la amenaza del humano, deciden “luchar” e irse “a un lugar mejor. A un lugar donde ser hombres” (Mayorga, 2004, 57). Cae el telón, la esperanza queda “en suspensión”, se dibuja el mapa de un lugar por venir, el camino hacia una salvación posible.

El tema de la salvación aparece en numerosas obras de Juan Mayorga. En la obra breve *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, la protagonista, amenazada por la urgencia de la guerra, repite “Si supiera cantar, me salvaría”. Este “leitmotiv” es también el subtítulo del *Crítico*, y uno de los focos de la mirada elíptica mayorguiana. El canto que puede salvar a la hija de Gottfried al final de *Himmelweg* nos redime a todos en la búsqueda de “un lugar mejor”.

Si lo haces bien, volveremos a ver a mamá. Ella va a venir en uno de esos trenes. Si hacemos lo que ellos nos piden. No vamos a perder la paciencia, ¿verdad, Rebeca? Lo haremos tantas veces como sea necesario para que

mamá vuelva, ¿verdad que lo vamos a hacer tantas veces como haga falta? (...) Y luego, una canción. Quieren que cantes una canción, Bueno, no está mal, ¿no? Que nos manden cantar. ¿Te acuerdas de aquella que mamá te cantaba para dormir? Una canción para acabar. *Canta la Niña la canción. La Niña se pone en pie, coge el muñeco y le canta* (Mayorga, 2011, 171-172).

Una mirada esperanzadora hacia la Historia puede “salvar el pasado”, como expone Juan Mayorga en su tesis doctoral:

El historiador benjaminiano dirige al pasado una mirada actual. Salvar el pasado consiste en hacer que el presente se reconozca mentado en él. Benjamin anota en el trabajo sobre los pasajes que “cada presente es determinado a través de aquellas imágenes que son sincrónicas con él; cada ahora es el ahora de una determinada reconocibilidad” (Mayorga, 2005, 60).

En la contemplación *actual* de la catástrofe, se elabora una cartografía de las ausencias, en la ruina y en la desesperanza nace la esperanza. Para finalizar, dejaremos de nuevo la palabra a Juan Mayorga, con una afirmación que nos resulta absolutamente *actual*: “el capitalismo lleva a un estado mundial de desesperación por el que precisamente se espera” (Mayorga, 2003, 238).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire*. Paris: Payot, 2002.

Benjamin, Walter. *Œuvres* t.III. Paris: Gallimard, 2000.

Bensaïd, Daniel. *Walter Benjamin, Sentinelle messianique*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2010.

Blanco Aguinaga, Carlos. “Cervantes y la picaresca”. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Ciudad de México, v. 11, n. 3-4, p. 314-342, ago. 1957. Disponible

em: <<https://nrffh.colmex.mx/index.php/nrffh/article/view/1334/1323>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

Brignone, Germán. "Huellas de la Poética de Aristóteles". In: Brizuela, Mabel (org.). *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2011.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *KAFKA. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1989.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

Galeano, Eduardo. "Memorias y desmemorias". In: *Le Monde Diplomatique*, Paris, jul.-ago. 1997.

Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos, 2003.

Mayorga, Juan. "El teatro es un arte político". In: *ADE Teatro*, 95, 2003, 10.

Mayorga, Juan. *Palabra de perro. El gordo y el flaco*. Madrid: Teatro del Astillero, 2004.

Mayorga, Juan. *Teatro para minutos*. Ciudad Real: Ñaque, 2009.

Mayorga, Juan. "Elipses de Benjamin". In: *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, 2, 2010, 372-374.

Mayorga, Juan. *Himmelweg*. Ciudad Real: Ñaque, 2011.

Mayorga, Juan. *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uña rota, 2014.

Mayorga, Juan. *Elipses*. Segovia: La uña rota, 2016.

Mayorga, Juan. *La Colección*, obra inédita, 2020.

Ortel, Philippe. *Discours image dispositif*. Paris: L'Harmattan, 2008.

Perales, Liz. “Como los mapas, ninguna obra de teatro es neutral”. In: *El Cultural*. Madrid, 26 abr. 2011. Disponível em: <<https://elcultural.com/juan-mayorga-como-los-mapas-ninguna-obra-de-teatro-es-neutral>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Rancière, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Editions, 2003.

Spooner, Claire. *De la scène au monde à travers le prisme du langage*. Tesis inédita, defendida en cotutela entre la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès y la Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996.

Vilar, Ruth; Artesano, Salva. “Conversación con Juan Mayorga”. In: *Pausa*, 32, Barcelona: 2010. Disponível em: <<https://www.revistapausa.cat/conversacion-con-juan-mayorga/>>. Acesso em: 04 mai. 2021.

Fotos de
*Himmelweg y El
cartógrafo*

*Photos of Himmelweg and
El cartógrafo*



Figura 1: *El cartógrafo*. Madrid, 2017.

Dirección: Juan Mayorga. Blanca Portillo y José Luis García Pérez interpretaron todos los personajes de la obra en esta versión del autor.

Foto: Gerardo Sanz.

Fuente: Archivo de Gerardo Sanz.



Figura 2: *El cartógrafo*. Buenos Aires, 2019. Dirección: Laura Yusem.

Foto: Carlos Furman.

Blanca (Elena Roger) ante el mapa de Varsovia que ocupa todo el espacio escénico.

Fuente: Archivo de Carlos Furman



Figura 3: *Himmelweg*. Teatro Nacional de Noruega. Oslo, 2007.
Gottfried, el "alcalde judío", instruyendo a su hija para que cante en la representación que preparan para el Delegado de la Cruz Roja.

Fuente: Archivo Juan Mayorga



Figura 4: *Himmelweg*. Teatro Royal Court, Londres, 2005. Dirección: R. Gray.
El Comandante nazi y el Delegado de la Cruz Roja que visita el campo.

Fuente: Archivo Juan Mayorga

El humor en el teatro breve de Juan Mayorga¹

Humor in Juan Mayorga's short theater

Mónica Molanes Rial

¹ Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de investigación "PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual" (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Recebido em: 19 de febreiro de 2021
Aceito em: 06 de março de 2021

Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Salamanca y en Filología Hispánica por la Universidad de Vigo, está terminando su tesis doctoral sobre el teatro corto de Juan Mayorga. Ha trabajado como profesora, investigadora y directora de proyectos. Ha dedicado gran parte de su actividad investigadora al estudio de la obra de Mayorga y del teatro y las artes escénicas en España.
Contato: monica.molanes@uvigo.es
Espanha

PALABRAS CLAVE:
Mayorga; teatro; breve;
humor.

KEYWORDS: Mayorga;
theater; short; humor.

Resumen: en este trabajo se propone constatar la consideración del humor como rasgo constitutivo de la obra dramática de Juan Mayorga. En particular, se hace un análisis de algunas piezas de su teatro breve a partir de ciertos temas de carácter político cuyo abordaje supone uno de los acercamientos más interesantes a la comicidad como herramienta para la crítica y la denuncia social.

Abstract: In this work it is proposed to verify the consideration of humor as a constitutive feature of Juan Mayorga's dramatic work. In particular, an analysis is made of some pieces of his short theater based on certain political issues whose approach is one of the most interesting approaches to comedy as a tool for criticism and social denunciation.

Si bien es cierto que el tratamiento intelectual de temas serios de gran complejidad predominantes en los textos dramáticos de Mayorga quizás haya eclipsado la relevancia que el humor alcanza en su teatro, resulta incuestionable que la dimensión cómica de su obra constituye uno de los rasgos estilísticos más sugestivos de su escritura. Aunque el sesgo humorístico que atraviesa no pocas de sus piezas puede reconocerse ya en algunos de sus textos más tempranos – en particular, en el efecto cómico que provoca ciertas frases puestas en boca de animales –, es notorio que se ha ido haciendo más patente en la última década con la escritura de obras como *Famélica*, en la que se aborda la crisis de legitimación del sistema capitalista desde el humor; *Intensamente azules*, monólogo cómico que invita a la reflexión sobre el modo que tenemos de percibir el mundo, a nosotros mismos y a los demás; o *El Mago*, comedia sobre los límites de la realidad y la fantasía que continúa el legado del mejor teatro de humor europeo². A este respecto, Mayorga apuntaba en una entrevista que

2 Marcos Ordóñez apunta en su crítica teatral de *El Mago* algunos de los dramaturgos que han podido influir en el teatro de Mayorga respecto a la cuestión del humor: “La pasada primavera me dijo Mayorga a propósito de *El Mago*: ‘Me hablan de Ionesco o Pirandello como posibles referentes, pero en realidad quisiera estar bajo la protección de Eduardo De Filippo. De su corazón, de su humor misterioso y su ligereza’. [] La pieza y el ambiente tienen un aire de comedia francesa de los sesenta: Juan Mayorga es de los poquísimos autores cuyas piezas tienen misterio, interrogación metafísica, sin perder de vista el humor y, para decirlo a la manera de Brossa, sin otro pedestal que sus zapatos. [] Después de ver la función comentamos (¡ah, el feliz plural de la salida de los teatros!) un posible vínculo con Jardiel y Neville. Dudé unos instantes, pero es cierto que el dibujo de Ludwig (y la interpretación de Pozzi) son jardielescos, y hay ratos en los que Clara Sanchis recuerda el encanto sabio, añado y singular de Conchita Montes. [] La abuela Aranza podía haber sido imaginada por un primo hermano de Jardiel y Neville: José López Rubio. Y me resulta prima hermana, a su vez, de otra abuela de Mayorga: la Rosa interpretada por Alicia Hermida en *El arte de la entrevista* (2016)” (“Ve allá arriba a ver si estoy”, *El País*, 30/11/2018).

la primera vez que descubrí el humor en mi teatro no fue porque yo pensase que había escrito algo gracioso, sino porque cuando se hizo en el Royal Court Theatre la lectura dramatizada de *El jardín quemado*, el actor que representaba a Oswaldo, el domador de perros, consiguió hacer algo sumamente cómico. La obra trata un asunto muy grave, y yo me pregunté por qué me estaba riendo. Aquel actor me llamó la atención sobre una posibilidad de mi escritura, y de algún modo me dio una gran lección implícita: en todo hay que buscar la mayor complejidad, y el humor puede introducir complejidad. Si bien hay piezas o asuntos en los descarto por completo el humor, en otros sí que lo busco. *Famélica* propone desde el primer momento una situación extravagante en la que los personajes pueden estar hablando muy en serio y, sin embargo, los espectadores encontrar razones para reír (Molanes, 2014, 17).

De manera particular, en las piezas de menor extensión de Mayorga las formas estéticas de lo cómico alcanzan un peso superior al de las obras de mayor extensión, con una clara preferencia por la palabra como vehículo humorístico frente a la situación cómica. Dicha característica no resulta nada extraña a la historia del teatro breve en España, pues es precisamente el recurso a la comicidad y al humorismo uno de los rasgos distintivos que tradicionalmente se le ha asignado al teatro breve (Pérez-Rasilla, 2008, 971).

Las formas de lo cómico en el teatro breve de Mayorga se materializan en piezas como *Legión*, en que la sátira del estamento militar rinde homenaje al Valle-Inclán del esperpento; en textos como *Departamento de Justicia*, homenaje a Harold Pinter, en que la parodia permite entrever la corrupción del sistema judicial y el pervertimiento del estado de derecho; en *EAJI*, en que el asombro ante la llegada de la radio se presenta a través de una tierna ironía; en *La mujer de los ojos tristes*, en que se evoca el teatro de Mihura; y, de manera particular, en *Candidatos, Inocencia, Justicia, Manifiesto comunista*,

Sentido de calle o *El espíritu de Cernuda*, conjunto de obras en las que el pensamiento de la derecha política española se expone a través del humor como ejercicio de escritura social de urgencia y que constituyen, algunas de ellas, el objeto del análisis propuesto en este trabajo. Como apunta Gutiérrez Carbajo, “desde el teatro clásico el componente del humor, junto a los elementos satírico, didáctico y moral constituye uno de los mejores medios para relaciones de la literatura con la realidad” (2010, 122).

En el libro titulado *Animalario. Bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir*, se cuenta cómo se gestó el espectáculo titulado *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente* de la compañía teatral Animalario para el que Mayorga escribió los seis textos breves antes referidos: *Candidatos*, *Inocencia*, *Justicia*, *Manifiesto Comunista*, *Sentido de calle* y *El espíritu de Cernuda*. En el libro se recoge cómo en el otoño del año 2002, el actor Alberto San Juan le planteó a Andrés Lima, el director de la compañía,

la posibilidad de hacer un espectáculo sobre el pensamiento de derechas desde el punto de vista de la derecha, una exposición lo más objetiva posible desde el pensamiento dominante en el planeta [] identificar y exponer fríamente los argumentos de la derecha y que el espectador elaborase sus propias conclusiones (2005, 122).

Días más tarde, Andrés Lima y Alberto San Juan se reúnen con Juan Mayorga y Juan Cavestany para proponerles la idea, que aceptan aun sin tener claro de qué manera podrían llevarla a escena, hasta que algunos días después, reunidos de nuevo, Lima les muestra el número especial de la revista

¡Hola! dedicado a la boda de la hija del presidente del gobierno de España en aquellos años, José María Aznar, celebrada el cinco de septiembre del 2002: Algunas semanas después, Animalario cierra el estreno del espectáculo sobre la derecha política para el 18 de febrero de 2003, en el marco del festival Escena contemporánea de la Comunidad de Madrid que dirige, por aquel entonces, Javier Yagüe. El espectáculo será dirigido por Andrés Lima, cuyo elenco estará formado por Roberto, Javier Gutiérrez, Guillermo Toledo y Alberto San Juan, a partir de cuya reunión comienza a darse forma a la idea del espectáculo, como explica Mayorga:

Fue fundamental la presencia de los actores desde el principio del proceso, aportando sugerencias muy valiosas para el texto. Por ejemplo, yo empecé a pensar en Volpone, el vendedor italiano, a partir de unas palabras de Roberto acerca de lo mucho que se debió de traficar en el auténtico enlace [] El proyecto tomó forma al poco del suceso de El Escorial y se estrenó unos meses después. Durante ese tiempo tuvo lugar el apoyo de Aznar a Bush a propósito de la invasión de Irak y otras cuestiones, como el hundimiento del Prestige. Todo eso convirtió en urgente, en teatro histórico de urgencia, un proyecto que, parece ser, venía de atrás (2005, 125).

Si bien la totalidad de las piezas que constituyen esta aproximación al pensamiento de la derecha política posee carácter cómico, el análisis se centrará en las dos primeras obras, *Candidatos* e *Inocencia*, por tratarse de los dos textos que, en mi opinión, retratan con mayor detalle la naturaleza de la derecha política española.

La situación elegida para el desarrollo de la acción es el contexto del banquete de la celebración de la boda de la hija del Presidente, a la que refiere la primera frase de la acotación que inicia la obra titulada *Candidatos*. La misma acotación

aclara el sentido del título, son los tres candidatos a suceder al Presidente. El número de mesa del salón de bodas en la que han sido sentados, el 13, no parece baladí y sugiere, ya desde el comienzo, un halo de mala suerte.

De la conversación de los tres candidatos resulta un diálogo en el que puede advertirse una clara preferencia por la palabra como vehículo humorístico en detrimento de la situación cómica, reservada a la realización de algunos gestos hiperbólicos que contribuyen a la comicidad. El asunto sobre el que conversan, la incertidumbre acerca de quién será el elegido por el Presidente, da lugar a una serie de disparatadas reflexiones que van construyendo el hilarante diálogo – dividido en cuatro secuencias – que introduce, ya de primeras, la cuestión del autoritarismo del presidente del partido y la falta de democracia directa en su mismo seno que significa la elección de un candidato a dedo que es elegido sin la celebración de unas elecciones primarias.

El encuentro inicial entre el Candidato 1 y el Candidato 2 está dominado por la tensión que hay entre ambos, con relación a que su amistad de años puede verse damnificada por el asunto de la sucesión. De la sucesión de suposiciones y cábalas que van comentando los candidatos surge la comicidad de la primera parte del diálogo, intensificada por ciertas expresiones coloquiales:

Candidato 2- ¿De quién habrá sido la ocurrencia? ¿De él o de ella?
 Candidato 1- Fíjate en las combinaciones: Menganito con zutanita, Fulanita con Perenganito, siempre con muy mala leche. Es cosa de ella, seguro. Mira al lado de quién ha puesto a Federico (*Saluda a Federico*). ¿Y tu mujer?

Candidato 2- Le ha tocado la mesa dieciocho, mírala, junto a ese guapetón de la tele, ¿cómo se llama ese tío? (Mayorga, 2020, 156).

La competencia política que hay entre los candidatos se manifiesta en el diálogo a tres que comienza con la entrada del tercer personaje, al que los Candidatos 1 y 2 llaman el Sonrisas, el favorito en las encuestas. Su presencia lleva a ambos candidatos a imitar sus palabras e ideas, en cuyas bocas suena a parodia, a partir del recurso de la repetición que acaba por convertirse en un sinsentido:

Candidato 3- Preciosa ceremonia.

Candidato 2- Preciosa.

Candidato 1- Preciosa.

Candidato 3- Inteligente homilía.

Candidato 2- Inteligente.

Candidato 1- Inteligente.

Candidato 3- Los panes y los peces. Tuvo que ser espectacular.

Candidato 2- Espectacular.

Candidato 1- Espectacular y metafórico.

Candidato 2- Espectacular y metafórico. ¿Metafórico? (Mayorga, 2020, 156-157).

Además, los equívocos provocados por una errónea interpretación de las palabras o acontecimientos inciden en el recurso a la parodia, que desemboca en un diálogo delirante:

Candidato 1- Los panes y los peces es una forma de decir que a la gente se le pasó el hambre al escuchar la palabra del líder. Eso es el milagro: la palabra del líder. Él empezó a hablarles y a la gente se le pasaron las ganas de comer.

Candidato 2- A mí me ocurre. Cuando él habla, se me quita el apetito.

- Candidato 3- Brindemos por ella. Por la palabra del líder.
Los candidatos chocan sus copas.
Ese pulso. Estás nervioso.
- Candidato 2- No estoy nervioso. Es que la silla cojea.
- Candidato 1- ¿Te han puesto una silla coja? ¿Y tú qué interpretación le das? (Mayorga, 2020, 157).

En la segunda secuencia el diálogo sigue la conversación sobre la rivalidad de los candidatos que, continuando con la dinámica de la secuencia anterior, juegan a fingir que no existe enemistad alguna entre ellos, esta vez a través de la ironía:

- Candidato 1- Gente con ganas de encizañar. Envidiosos. Como hemos sido designados por él los candidatos a sucederlo, algunos se creen que nos hacemos la vida imposible.
- Candidato 2- Qué tontería más grande (Mayorga, 2020, 158).

En esta secuencia se introduce la realización de una serie de gestos por parte de los personajes que refuerzan la comicidad del diálogo e inciden sobre esa inquietante preocupación de los candidatos sobre la identidad del sucesor. Es el caso de “Beben sus copas de un trago”, indicación repetida en dos acotaciones diferentes, que tiene lugar cuando uno de los candidatos dice algo que pone al resto en tensión, como la posibilidad de que el Presidente continúe en el cargo durante cuatro años más y no se retire.

El sesgo humorístico de la pieza pasa también por la introducción de asuntos serios que se convierten en parodia en el contexto de la conversación de los candidatos. Sucede con el tema de la adopción de niños huérfanos

de color, contexto en el se convierte la cuestión del racismo y de la pobreza en una frivolidad:

Candidato 3- ¿No habéis oído el rumor? Lo del negrito.
Candidato 2- ¿Qué?
Candidato 3- Que van a adoptar un niño negro.
Candidato 1- ¿Quiénes?
Candidato 3- Me lo ha dicho mi chófer, que habla mucho con el suyo.
Van a adoptar a un negro.

Silencio.

[...]

Candidato 2- Yo también.
Candidato 1- ¿Qué?
Candidato 2- Yo también voy a adoptar un niño negro.
Candidato 1- Tú un negro. Tú vas a adoptar un negro (Mayorga, 2020, 159).

Después de definir la adopción de un niño negro como gesto político y electoral, en la cuarta secuencia el Candidato 3 hace un chiste de la cuestión, a través de la hipérbole, que incide sobre la utilización de los más vulnerables como argumentos tacticistas en el pensamiento de la derecha: "Candidato 3 – La última encuesta te da por los suelos. Si quieres remontar, necesitas un buen golpe de efecto. No sé si adoptar un negro va a ser suficiente. Como no adoptes trillizos".

El final de la pieza está diseñado a la manera del *slapstick*, pues recrea la conocida situación de la comedia física que llevó a la fama a Chaplin, Buster Keaton o Laurel y Hardy, pareja a quienes Mayorga dedica su texto largo *El gordo y el flaco*. Este tipo de humor físico se caracteriza por presentar acciones exageradas de violencia física que no conllevan consecuencias reales de dolor

para crear un efecto cómico en el espectador, excediendo los límites del sentido común. Así, el cierre de la pieza los Candidatos 1 y 2 se enzarzan en una pelea en la que usan la bebida y la comida del banquete como armas: como se indica en las acotaciones, el Candidato deja caer el vino de su copa sobre el Candidato 2, como respuesta por decirle que carece de carisma. Este le corresponde con la suya y, intercalando una serie de “Perdón” irónicos, se arrojan toda la comida que encuentran en la mesa, hasta la tarta nupcial, mientras el Candidato 3, que es estratega, quien ha ido enfrentando a sus compañeros a lo largo del diálogo, los observa, libre de culpa ante el Presidente, mientras se come una gamba.

Con *Inocencia* se introduce otro de los asuntos que componen el retrato de la derecha política que presentan las seis piezas breves: la negociación de asuntos políticos y económicos de primer orden fuera de los cauces legales y apropiados para ello basados en el tráfico de influencias y la corrupción. El título, precisamente, otorga un sesgo irónico en contraposición a la inocencia que representa la novia y que, con la lectura del texto, adquiere cada vez mayor sentido: la confirmación de que el banquete de la boda sirve de excusa para la posibilidad de un feroz intercambio de intereses económicos de dudosa legalidad democrática.

La pieza se divide en tres secuencias en las que Volpone, comercial de diversos negocios de interés político, recorre distintas mesas del banquete para ofrecer sus servicios. Se trata del personaje que introduce la veta humorística en la pieza a partir de su particular manera de abordar a los cargos políticos con quienes intenta hacer negocios turbios. Volpone se vale de la frase hecha, del comentario oportunista y de la asimilación del discurso del otro para,

entre medias, presentar sus servicios. La familiaridad con la que entremezcla la conversación coloquial con la muestra de su catálogo de artillería de guerra produce un diálogo del todo cómico:

Bermúdez- Sin familia no hay sociedad. La familia es el secreto.
Volpone- Al pan, pan, y al vino, vino. (*Saca de no sé dónde un catálogo. Lo hojea ante Bermúdez.*) Si algo le interesa, no dude en preguntarme. Tecnología punta. Familia es un hombre, una mujer y unos hijos que saben a quién llamar papá y a quién llamar mamá. Tenemos de todo, desde minas antipersonales hasta misiles Tomahawk. Y todo a muy buen precio. Qué bien lo ha expresado usted, amigo Bermúdez: "La familia es el secreto" (Mayorga, 2020, 165).

La conversación acerca de la negociación sobre la compra – venta de armamento muestra, además de la corrupción del sistema, el pensamiento de la derecha acerca de la función del ministerio de Defensa y la imagen que proyecta hacia la ciudadanía: "Bermúdez – Lo que necesitamos más bien es un golpe de efecto. Algo baratito, pero que impresione a la opinión pública. Los españoles no se toman en serio a su propio ejército" (Mayorga, 2020, 166). Otro de los asuntos que se desvelan es cómo la derecha política asume con falsa convicción la lucha social por la paz mundial y considera la potencia armamentística como un valor que fortalece a un estado ante los demás:

Bermúdez- En España hay mucho pacifista de boquilla. Mucho bla-bla-bla y luego que el tío Sam saque las castañas del fuego. Los presupuestos de Defensa son de echarse a llorar. Dentro de un mes celebramos el Desfile de la Fiesta

Nacional y tendremos que exhibir la misma chatarra de todos los años. Así es difícil que el mundo lo respete a uno (Mayorga, 2020, 166).

El desarrollo del diálogo a lo largo de la secuencia muestra, precisamente, cómo la lamentación de Bermúdez sobre la escasa credibilidad que el ejército tiene para el país se explica en la nefasta gestión que realiza de su Ministerio al negociar con un traficante italiano, de manera ilegal y en un lugar tan inapropiado como una boda, el alquiler de un tanque de guerra averiado que pueda exhibir el día del Desfile Nacional para ilusionar a los niños. Se evidencia, así, de qué manera esta visión decadente del ejército tan valleinclanesca tiene su correlato en la casta política que gestiona su funcionamiento.

En la segunda secuencia de *Inocencia*, Volpone cambia de mesa de invitados y, al contrario que en la anterior, con Bermúdez, no inicia la conversación presentándose y con una frase de cortesía, sino que entra, sin rodeos, preguntando por el sector de negocio que se trata en esa mesa, de manera que se entiende que todos los invitados son conocedores de que se está traficando en el banquete. Volpone representa una visión del capitalismo más feroz con que se identifica la derecha política, individualista y oportunista: “Volpone – [] Mi especialidad es la industria farmacéutica, pero hoy en día, ya se sabe, la globalización, todo está mezclado con todo. Sales por trigo y vuelves con un portaviones” (Mayorga, 2020, 168).

Con John T. Brown, el invitado con que establece relaciones comerciales en la mesa doce, la conversación de Volpone muestra la visión que la derecha

tiene de las relaciones de poder en el ámbito de la política internacional. En particular, se trata de la ascendencia que posee el mercado estadounidense sobre el resto del mundo, en particular en el negocio del petróleo, y en especial, con los países de Oriente Medio. El reconocimiento de tal sumisión a Norteamérica es algo con lo que Volpone intenta convencer a Brown para salir airoso del negocio pero que, por otro lado, podría interpretarse de manera irónica y burlesca:

- Volpone- ¿Quiénes son los americanos? Nosotros somos los americanos. (*Canta a lo Renato Carosone.*) “Tuo vuo’fa l’americano/mericano/mericano”.
- Brown- La opinión pública no entendería... La opinión pública norteamericana, quiero decir.
- Volpone- Es la base de nuestra democracia: la opinión pública norteamericana. El transporte se hace en barriles kuwaitíes en un barco de bandera... ¿Griega? ¿Panameña? Lo que convenga. Y, por supuesto, la opinión pública norteamericana es tenida en cuenta al establecer el precio. Si yo digo... cincuenta mil toneladas, ¿cuánto dice usted? (Mayorga, 2020, 168).

La hiperbólica negociación, con Brown de fondo catando el combustible en una botellita, deriva en una conversación más distendida sobre el enlace al que están asistiendo. Ante el asombro de Brown sobre la magnitud de la boda, Volpone comete un lapsus del todo significativo: “Se casa la hija del jefe del Estado digo del presidente del gobierno se casa la hija del presidente y todo el país se vuelca” (Mayorga, 2020, 169). A ojos del lector, la confusión resulta una irónica explicación a la fastuosidad de una boda como la de Alejandro y Ana que se celebró como si se hubiese tratado, precisamente, de

la hija del rey. La descripción que Brown hace del enlace como ‘fiesta de la democracia’ incide en el cinismo con el que se presenta a la derecha política, capaz de identificar el tráfico ilegal de armamento o combustibles con los valores democráticos. En ese mismo sentido, Volpone, mientras califica al novio de la misma manera que lo había hecho al principio de la pieza con la novia, “la imagen misma de la inocencia”, hace gala de su nombre, que significa zorrón en español, e intenta ofrecer otro tipo de mercancía a Brown: “¿Futbolistas? Tengo argentinos a precio de risa” (Mayorga, 2020, 169).

En la tercera y última secuencia, Volpone entabla conversación con el Primo del novio que, solo ante el resto de los invitados, le propone tomar un café al italiano. La percepción de la boda como lugar de negocios para Volpone es tal que, ante el ofrecimiento del Primo, por una parte, no contempla que se trate de un gesto de cortesía social, sino que contesta con una propuesta comercial sobre un cargamento de café colombiano; y, por otra, evidencia que el enlace es, en realidad, otra cosa diferente a una boda al uso: “Volpone – ¿Usted no compra ni vende?/Primo – Nada de nada./ Volpone – ¿Y entonces? ¿Qué hace aquí?” (Mayorga, 2020, 170).

Si a lo largo de la pieza las dotes comerciales de Volpone se han ido mostrando *in crescendo*, a la par que su falta de escrúpulos, es en la charla con el Primo donde traspasa los límites éticos y morales con las ventas que a éste le propone. En primer lugar, con la oferta que le hace al Primo del novio sobre un viaje a Roma, en la que, con cierto toque humorístico, se subraya cómo la dinámica capitalista alcanza incluso al negocio de la fe: “Volpone – Vuelo ida y vuelta, tres noches de hotel con desayuno y primera línea en

la ceremonia de beatificación, por solo quinientos euros. Y el regalo el kit del peregrino: misal, visera y banderita vaticana” (Mayorga, 2020, 171). En segundo lugar, y como colofón a la pieza, del humor que la envuelve desde el inicio, se pasa a la mezquindad más absoluta con la última intervención de Volpone, quien se descubre como proxeneta y/o traficante de mujeres ante el Primo, el máximo exponente de la normalización y triunfo de un capitalismo salvaje que llega hasta la violación de los derechos humanos con comercialización de los cuerpos femeninos y la trata de mujeres: “Volpone – Japonesas casi no me quedan, es que me las quitan de las manos” (Mayorga, 2020, 171). A ello se suma, como puede deducirse del comentario que da fin a la obra, cómo la asimilación que el lugar central que la familia tradicional ocupa en la sociedad para el pensamiento de la derecha – y que el propio Volpone aseveró ante Bermúdez – constituye una muestra de hipocresía más, pues no duda el italiano en vender a su hija menor de edad al Primo como una mercancía más como las que había estado negociando durante el banquete en las mesas anteriores: “Volpone – Francesca. Quince años. Dulce, limpia, cocinera estupenda. La misma sonrisa de su madre cuando la conocí” (Mayorga, 2020, 171).

La acerada intención crítica y la denuncia social que se advierten en *Candidatos e Inocencia* se acompañan de una gran exigencia estética perceptible en ambas piezas. El potencial cómico que contienen se extiende a los otros cuatro textos de Mayorga que componen un posible retrato de la derecha política pues, como apunta Sanchis Sinisterra,

el humor es la herramienta que nos abre las puertas al pensamiento paradójico y, por tanto, permite al espectador poner en cuestión determinadas ideas y preconceptos; en otras palabras, el humor nunca confirma al espectador lo que éste ya sabe. A través del humor, de la parodia o del sarcasmo se presentan otros ángulos de la realidad (2014, n.p.).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gutiérrez Carbajo, Francisco. “La des(construcción) y el humor en el teatro español contemporáneo”. In: Romero Castillo, José (ed.). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2010, 119-142.
- Mayorga, Juan. *Teatro para minutos*. Segovia: La uña RoTa, 2020.
- Molanes Rial, Mónica. “‘El arte de la entrevista’, con Juan Mayorga”. In: *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Madrid, n. 823-824, p. 17-19, jul. 2015.
- Ordóñez, Marcos. Ve allá arriba a ver si estoy. In: *El País*. Madrid, 30 de noviembre 2018.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. “La teoría dramática”. In: Huerta Calvo, Javier (dir.). *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana, 2008, 969-991.
- Sanchis Sinisterra, José. “Últimamente me cuesta reprimirme la indignación”. [Entrevista concedida a] Anna Maria Iglesia i Aída Pallarès. In: *Núvol. El digital de cultura*, Barcelona, 31 jul. 2014. Disponible em: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/jose-sanchis-sinisterra-ultimamente-me-cuesta-reprimirme-la-indignacion-18486>>. Acceso em: 28 abr. 2021.
- VV.AA. *Animalario. Bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir*. Barcelona: Plaza & Janés, 2005.

Razón del teatro:
discurso de ingreso
de Juan Mayorga a
la Real Academia de
Doctores de España

*Razón del teatro: Admission speech
by Juan Mayorga to the Spanish
Royal Academy of Doctors*

1

- Unas personas se separan de otras para representar ante éstas posibilidades de la existencia humana. Es un desdoblamiento asombroso. Da que pensar. En ese separarse y ponerse enfrente para representar la vida, los actores abren un conflicto. A esa escisión conflictiva llamamos teatro.

2

- El teatro es el arte de la reunión y la imaginación. Lo único que le es imprescindible es el pacto que el actor ha de establecer con su espectador. Borges expresa el carácter de ese pacto cuando dice que la profesión del actor consiste en fingir que es otro ante una audiencia que finge creerle. Es, en efecto, en el doble fingimiento del actor y el espectador, en ese contrato implícito conforme al que éste se hace cómplice de las mentiras de aquel, donde residen la esencia del hecho teatral, su posibilidad y su fuerza. El corazón del teatro es ese ingenuo acuerdo que se establece entre el cómico y quien lo mira y escucha – “Durante un rato voy a hacer que soy Edipo”./“Yo voy a hacer que me lo creo”. El resto –el vestuario, la escenografía, la iluminación, la música, incluso el texto – sólo será aquí valioso en la medida en que apoye tan extraña alianza. El teatro es el arte del encuentro –y, por tanto, del conflicto – entre un actor y un espectador, y todos los demás participantes –el autor, el director, el vestuarista, el escenógrafo, el iluminador, el músico... –tienen el importante pero subordinado trabajo de ayudar a que actor y espectador se encuentren – se enfrenten – en un

compromiso de fingidores. Por eso, lo que distingue a los actores más grandes, antes que cualquier otra capacidad, es la de hacer del espectador su cómplice. La capacidad de hacer – desde el primer momento, y sobre todo en el primer momento, pues es entonces cuando se firma el invisible contrato – que el espectador quiera creer. La transfiguración se produce no en el escenario, sino en la imaginación del espectador. Sucede porque el espectador la desea, y la misión del actor consiste en provocar ese deseo.

- El cuerpo del actor – centro del hecho teatral – es obstáculo para que el espectador vea al personaje. Sólo la imaginación del espectador puede convertir el obstáculo en ocasión.
- El teatro no puede engañar al espectador; ha de hacer del espectador su cómplice. Éste puede desdoblarse una persona en otra; un objeto, un espacio, un tiempo en otros. Pero si el espectador les niega su complicidad, ese tiempo, ese espacio, ese objeto, esa persona sólo son lo que fuera del teatro.
- Que el teatro sea arte del desdoblamiento limita el uso que podamos hacer, para hablar sobre él, de la palabra “realismo”, con la que son designadas formas infrecuentes en la historia de las artes escénicas. Sólo por comparación podemos hablar de un teatro realista. Podemos decir que una interpretación, un texto, una escenografía, un vestuario, una iluminación son más realistas que otras. Pero la experiencia del espectador teatral nunca será “realista” del modo en que puede serlo la de quien lee un libro o mira una pantalla. Libro y pantalla pueden ser tomados por espejos. Ante el teatro no cabe esa confusión.

- El teatro no es calco, sino mapa. Un espejo que despliega. Su nombre viene de la palabra con que los griegos nombraban el mirar. Es un sitio para mirar. Pero lo más importante que da a ver, el ojo no puede verlo.
- El teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria –la cual es también, finalmente, imaginación. Aristóteles –el primero que hizo de su asombro ante el teatro meditación – marca en la *Poética* la estrecha franja en que tiene lugar el teatro: por encima de cierto nivel de complejidad, la imaginación desiste porque se siente abrumada; por debajo de otro umbral, desiste porque se aburre. En ambos casos, el espectador no ve.
- Extender lo visible es el fin del teatro. El objetivo de toda auténtica experimentación teatral no es la oferta de novedades como las que ansiosamente busca la industria de la moda, sino la extensión de lo visible.

3

Con la complicidad del espectador, el actor le da a examinar la vida; la que vive y otras que podría vivir. El actor siempre debería aspirar a que se dijese sobre él lo que un crítico afirmó sobre Shakespeare: que era lo menos egoísta que se puede ser, pues no era sino todo cuanto eran los demás o todo cuanto podían llegar a ser.

- El teatro hace la vida humana visible, nos da a ver de qué está hecha. Es un mirador a la existencia. Es, inmediatamente, filosofía. Puede suspender al espectador ante preguntas para las que el filósofo todavía no ha encontrado

palabra. Nunca es más filosófico que cuando el filósofo, no pudiendo pensarlo desde una filosofía que lo preceda, ha de buscar una filosofía que lo prolongue.

- El teatro no ha de buscar una filosofía precedente que lo legitime, sino provocar una filosofía que lo prolongue.
- Quien entiende la filosofía no como doctrina, sino como plan de vida, como infinita puesta en cuestión de todo –empezando por uno mismo-, entiende la misión filosófica del teatro

4

Una meditación sobre el modo en que da a ver el teatro puede aprovechar la analogía acuñada por Benjamin conforme a la que las ideas son a los fenómenos lo que las constelaciones a las estrellas. Subyace a esa analogía una noción de idea distinta de la platónica: el fenómeno no es mera apariencia, despreciable frente a la idea; ésta surge de la vinculación de fenómenos y es tanto más valiosa cuanto más heterogéneos y distantes esos fenómenos, cada uno de los cuales es ocasión de razón y precioso – si un fenómeno deviene invisible (también si un fenómeno del pasado cae en el olvido), con él se pierden las ideas de cuya constelación él podría formar parte. Así entendida, la idea es una construcción conflictiva que privilegia unos fenómenos frente a otros – igual que para ver una constelación hay que dejar fuera el resto de las estrellas. El trabajo de la razón empieza por una disposición a reconocer asociaciones más productivas cuanto más imprevisibles. Ese trabajo exige

una mirada hospitalaria, absolutamente otra que la colonizadora de quien observa el mundo con categorías a las que subordina su experiencia. Por decirlo de nuevo con Benjamin: la verdad se da en la muerte de la intención y no como producto de un sujeto intencional.

La analogía entre idea y constelación es un caso de la que podemos reconocer entre idea y mapa. También éste surge de la asociación de fenómenos entre los que la razón reconoce un vínculo y es tanto más útil cuanto más capaz de asociar fenómenos no ligados a primera vista. Idea, constelación y mapa dan a ver más allá de lo que el ojo ve. Como el teatro. Conviene, al pensar éste, recordar a Klee –“El arte no imita la realidad; la hace visible” – y a Bachelard – “Nada es evidente. Nada es dado. Todo es construido”.

- En el escenario, todo debe responder a una pregunta que alguien se ha hecho. Como en el mapa. El escenario, como el mapa, exige síntesis, lenguaje sin grasa. Un espectáculo teatral, como un mapa, ha de construirse a partir de la pregunta ¿Qué quiero hacer visible?, que conduce a la pregunta ¿Qué excluyo?. Como el que mira el cielo buscando constelaciones, como el cartógrafo, como el científico, como el filósofo, el creador teatral se pregunta qué ha de excluir para dar a ver qué.
- El teatro elige. Nunca es neutral. Nace de la escucha de la ciudad, pero traiciona su misión si se limita a devolver a la ciudad su ruido. Igual que un mapa, es irrelevante un teatro que no descubre la ciudad. El mejor teatro pone ante la ciudad lo que la ciudad se oculta. En vez de a lo general, a lo normal, a lo acordado, atiende a lo singular, a lo anómalo, a lo incierto. A aquello que la ciudad quiere expulsar del territorio y del

mapa. Un teatro necesario, como un mapa necesario, nos devuelve a la escena original: aquella en que la ciudad establece sus límites.

5

Pensar el teatro como mapa permite trazar uno en que aparece junto a otras formas de la razón, si entendemos ésta como esfuerzo por descubrir vínculos ocultos a primera vista.

- A primera vista tan distantes, teatro y matemáticas comparten mapa. Y no sólo porque haya muchas nociones del matemático con las que el hombre de teatro trabaja, las nombre así o no: círculo, triángulo, simetría, inversión, progresión, repetición, variación...
- El matemático aspira a dar una expresión tan sencilla como sea posible a la forma común que subyace a una infinidad de casos aparentemente disímiles. Tal virtud tienen la noción de triángulo – que se aplica a todos los polígonos de tres lados, incluidos aquellos que no hemos visto nunca-, la fórmula de la elipse o el teorema de Fermat. Con semejante afán de alcanzar una síntesis expresiva trabajan en el teatro figurinistas, escenógrafos, iluminadores o músicos: un sonido, una luz, un objeto pueden expresar el carácter, la situación, el lugar, la época. Igual que los autores que buscan la acción capaz de dar expresión no sólo al personaje, sino a espectadores muy distantes en el espacio y en el tiempo. Y, desde luego, los actores que aspiran a, con un solo gesto, dar cuenta no sólo del tránsito de su personaje de la esperanza a la desesperación o de la

desesperación a la esperanza, sino de la esperanza o la desesperación de sus espectadores, por distintos que parezcan unos de otros.

- Es la búsqueda de lo universal en lo particular, el salto del fenómeno a la idea –a la forma-, a lo que se refiere Aristóteles cuando afirma la superioridad de la poesía sobre la historia, su mayor proximidad a la filosofía.

6

En el escenario todo lo informativo ha de ser poético. Distancia y rodeo.

Elipse

En el escenario todo es inmediatamente metáfora. Cada acción, cada objeto es metáfora. Lo es cada palabra. Pero la metáfora, enseña Lévinas, no es una desviación del lenguaje, sino su centro: el lenguaje es metáfora, desplazamiento que crea sentido. Entonces, en el escenario la palabra es doblemente metáfora.

En el escenario, el silencio es metáfora. Dice, por ejemplo, soledad.

7

El teatro es el arte de la palabra pronunciada. Autor y actor tienen, como el poeta, la misión de asaltar la palabra. De llevarla al límite.

En el escenario la palabra sólo puede ser agónica, palabra de combate. Incluso cuando parezca referirse a algo ocurrido antes o fuera, la palabra

teatral es combate ahora y aquí. Ése es el secreto del mensajero en la tragedia ateniense: su narración de lo que pasó antes y fuera es espada aquí y ahora.

El teatro es el arte del silencio del hombre. El teatro da a escuchar el silencio del hombre – sin el que no hay poesía. En el teatro, el silencio se pronuncia.

El teatro nos da a ver cómo hablan y cómo callan los hombres. También nos da a escuchar esa voz tercera que aparece cuando dos hombres establecen un auténtico diálogo.

En Atenas se vinculó lenguaje y razón con la misma palabra, que también nombra el vínculo entre los hombres: logos. El teatro debe extenderlo. El logos, dice Heráclito, lo hacemos entre todos y excede a cada uno.

El lenguaje es el asunto político más importante. La doble misión política del teatro, crítica y utópica, empieza por el lenguaje. En el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y miseria de la palabra. El teatro puede darle a ver qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. Puede darle a escuchar cómo él mismo usa las palabras y cómo es usado por ellas, y a imaginar otras formas de hablar. Puede provocarle asombro y vergüenza por su pobreza en lengua, por la presencia en su vida de la palabra vana, el lugar común, la palabrería, la cháchara. Puede despertar en él nostalgia y envidia de lengua, puede hacerle más rico en palabra. Puede ayudarle a identificar la palabra del poder y a construir su propia palabra.

Ayudar al espectador a encontrar su propia palabra es una misión, política y moral, del teatro. Más palabra es más vida y más capacidad de resistir.

Al contrario, la dominación del hombre, su empequeñecimiento y acoso, siempre comienzan por la reducción de su palabra.

8

El teatro es un arte político al menos por tres razones.

Porque se hace en asamblea.

Porque su firma es colectiva.

Porque es el arte de la crítica y de la utopía. Examina cómo vivimos e imagina otras formas de vivir.

9

Cuando el autor comienza a imaginar, el espectador ya está allí. El texto anticipa un hecho social – político –: será pronunciado, puesto en espacio y en tiempo, por actores ante espectadores. Desde el texto, el teatro es asamblea.

Todo lo que el teatro necesita es un actor elocuente y un espectador cómplice. Su dependencia de condiciones materiales y su necesidad de obedecer al mercado son, en comparación, pequeñas. Es, en comparación, libre.

La ruina es el estado natural del teatro. La ruina del teatro sólo deja en pie unas acciones interpretadas ante unos espectadores. Nada más le es necesario. El futuro del teatro siempre es Atenas.

El centro del teatro es el frágil cuerpo del actor, un ser humano ante mí. Cada función de teatro debería ser una celebración de la humanidad.

Cuando el teatro es dominado por su máquina, lo que se representa y celebra es el dominio de la técnica sobre el hombre.

Extender lo visible es la primera contribución política del teatro. Extender la sensibilidad, la memoria del espectador. Mostrarle que algo es distinto de lo que parece, que algo podría ser distinto de como es, que algo pudo ser distinto de como fue. Darle a ver el orden dominante, los sentidos de realidad contruidos por el poder, las ficciones del poder. Darle medios – antes que nada, palabra – para crear sus propias ficciones. Hacer de él un crítico.

Hacer de cada espectador un crítico: ese imperativo es el legado político más importante de Brecht. Hacer que el espectador no se entregue a la recepción de la obra como a la adoración de un ídolo, sino que se pregunte cómo ha sido construida, la intención de quien la ha hecho, la posición en que se le quiere situar a él, espectador.

El espectador – el crítico – debería descartar la identificación como procedimiento. Debería tomar la obra como foco de una elipse.

El teatro no debe aspirar a convencer a nadie de nada. En vez de adhesión, debe buscar conversación. No tiene que dar respuestas. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la fragilidad de cualquier respuesta.

Antes que proclamando la libertad, el teatro la defiende ejerciéndola.

¿Puede el teatro transformar el mundo? Hay que hacerlo como si pudiera. En todo caso, no sabemos cómo sería un mundo sin teatro. En todo caso, no descartemos que un ser humano, al encontrarse con el teatro, se transforme. No despreciemos al ser humano.

10

Se dice que el teatro es el arte del conflicto. Debe añadirse que no hay conflicto mayor entre los que el teatro puede ofrecer que aquel que se da entre los actores y el resto de la asamblea teatral. Los actores se separan de la ciudad para desafiarla. El mejor teatro divide a la ciudad. Un teatro que no divide al público y a cada espectador es un teatro irrelevante.

Del actor debería decirse siempre lo que Malraux sobre el artista: no es el espejo del mundo, sino su rival. Y él debería poder decir siempre las palabras de Unamuno: "Mi obra – iba a decir mi misión – es quebrantar la fe de unos y de otros y de los terceros, la fe en la afirmación, la fe en la negación y la fe en la abstención; es hacer que vivan todos inquietos y anhelantes".

El teatro ha de hacerse contra el público. Su rostro podría ser el de Thomas Stockmann, el protagonista de la obra de Ibsen, que a lo largo de ella se va convirtiendo no sólo en enemigo del pueblo, sino también en enemigo del público. Agregación ésta, el público, a la que otro pensador del Norte, Kierkegaard, llamó "maestro de la nivelación".

El público quiere reducir a público al espectador. El teatro debe combatir esa reducción. No ha de dirigirse al público, sino a cada espectador. Ha de hablarle personalmente, al oído.

El teatro se debe al espectador de otro modo que el comerciante a su clientela. Ha de defraudar sus apetencias – de inocencia, de sentimentalismo, de pornografía. Ha de desobedecerlo y desafiarlo. Ha de escuchar y ser intransigente.

El mejor teatro respeta al espectador: espera algo de él. No se conforma con entretenerlo. Se parece al hacha de Kafka –“Un libro habría de ser como un hacha que rompiese el mar de hielo de nuestro interior – o a la pistola de Dickinson –“Si tengo la sensación física de que me levantan la tapa de los sesos, sé que eso es poesía”.

Hay que hacer teatro para un espectador que todavía no existe.

11

La escena esencial: dos seres humanos se encuentran – un ser humano irrumpe en la vida de otro.

Un personaje puede ver en el otro un obstáculo, un medio, una presa, un enemigo. Puede ver en él un amigo, alguien a quien ayudar, alguien por el que tiene una responsabilidad absoluta. Puede ver en el otro su doble – que no es copia de uno, sino lo latente, lo reprimido o lo fallido de uno, otra posibilidad de uno.

“Mi enemigo es mi pregunta propia en cuanto forma”, dice Schmitt. No. El otro es mi pregunta propia en cuanto forma.

La escena esencial es la de Caín y Abel. Incluye la pregunta de Yaveh –“¿Dónde está Abel?”-y la respuesta de Caín –“¿Soy acaso el guardián de mi hermano?”. La escena esencial incluye que Caín pueda cuidar de Abel.

12

Cuando los deseos de dos entran en conflicto, cuando el deseo de uno no puede realizarse sin que el del otro fracase, estamos ante un combate. A través de él, los personajes pueden darse a conocer, pueden conocerse a sí mismos, pueden transformarse. Pueden convertirse en pareja de contrarios, como llegan a serlo Creonte y Antígona.

El conflicto entre dos partes puede producir razón aunque ninguna la tenga. El conflicto entre razones puede ser ocasión de que el espectador encuentre una tercera.

Dos estrellas cuyas órbitas colisionan para fundirse en una llama fulgurante: esa imagen de Munch vale para nombrar el encuentro de dos personas en la vida y de dos personajes en un escenario.

El escenario es de Heráclito: la guerra es común a todo y a todos y todo nace y muere por la guerra.

Como en la encrucijada de caminos de *Edipo*, cada palabra, cada gesto, cada acción, cada imagen en el escenario debe ser palabra, gesto, acción, imagen en conflicto. En conflicto también consigo misma.

13

La fragilidad del ser humano es el tema fundamental del teatro desde Atenas. Fragilidad ante la naturaleza y ante otros seres humanos. Por eso, la imagen más repetida que ofrece el escenario es la de un hombre peleando por su vida. Por su integridad física o moral.

La representación de la violencia de un ser humano sobre otro es un desafío para cualquier arte y lo es especialmente para el teatro. ¿Cómo representar el acto violento, el cual, a diferencia de otros – por ejemplo, el acto de besar –, nunca debería ser reproducido en escena? ¿Cómo dar a ver formas de violencia que a su capacidad para herir suman su astucia para invisibilizarse? ¿Cómo evitar que la representación de la violencia sea ella misma violencia?

¿Y cómo enfrentarse a la tendencia del espectador a deslizarse al lugar de la víctima, que percibe como lugar de la inocencia? Nada es más atractivo que una buena conciencia y nada aplaudirá el espectador con más fuerza que su propia belleza moral.

Pocas veces es el teatro tan útil – moral, políticamente – como cuando lleva al espectador a preguntarse por sus afinidades con el verdugo, por su complicidad con él. Pocas veces es tan útil como cuando descubre al espectador pisando lo que Levi llama “la zona gris”, aquella que al tiempo separa y une a víctimas y a verdugos. Cuando le hace preguntarse: ¿Comprendo a Caín?; ¿soy yo Caín?

Hay una iluminación que subyace a la polisemia de la palabra alemana “Gewalt”, la cual vale tanto para hablar de lo que en español llamamos “violencia” como para hablar de lo que en español llamamos “poder”. ¿Dónde acaba el poder y dónde empieza la violencia? ¿La violencia es el uso ilegítimo que un ser humano hace de su poder sobre otro? ¿Hay una violencia necesaria, justa, inocente?

El teatro no tiene que responder a esas preguntas. También aquí, su misión es que el espectador haga experiencia de la complejidad de la pregunta y de la insuficiencia de cualquier respuesta. Cumpliendo esa misión, puede hacer al espectador más crítico y resistente; más resistente también contra la violencia de la obra a la que está asistiendo. Y más consciente de su propia violencia, actual o latente. Cuando eso ocurre, podemos hablar no sólo de la violencia como tema teatral, sino de un teatro contra la violencia.

Hagamos un teatro que la barbarie no pueda utilizar.

14

El teatro vive en la tensión entre la escritura y su pronunciación. Si no hay escritura, no hay teatro. Esto vale tanto para la puesta en escena de una pieza de literatura dramática como para la improvisación a partir de un tema o un motivo; tanto en la performance o la danza como en fenómenos parateatrales cual lo son el discurso en un mitin o un desfile de moda. No a todo ello subyace literatura, pero a todo ello subyace escritura. Si hay un gesto fijado, hay escritura – incluso si ese gesto es luego variado o elidido ante el espectador. Los ensayos – que la lengua francesa llama “repeticiones” – se hacen sobre una escritura – aunque ésta no esté fijada en un papel ni haya un firmante – o la producen. Construir un espectáculo es escribir en el espacio y en el tiempo: componer un conjunto de signos que el espectador ha de leer.

Entre la escritura y su pronunciación siempre hay un espacio para la libertad. Por eso, los mejores actores reescriben el texto sin cambiar una palabra.

15

Los buenos actores son dramaturgos. Y la base de una experiencia teatral lograda son actores que comprenden la obra que interpretan: actores dramaturgos.

Los buenos actores comprenden no sólo su personaje, sino su personaje en la obra y la obra entera. El sentido de ésta, al que se subordina cada elemento. Conocen tan profundamente la obra en su conjunto como sus detalles. Saben que es imposible un conocimiento sin el otro. Saben que cada palabra, cada silencio, cada gesto que ponen en escena es indisociable de todos los demás. Cada acción es un envío al espectador, constructor último de la obra. Los buenos actores conocen que en una palabra, en un silencio, en un gesto, se pone en juego toda la obra. Conocen el valor del espacio y tiempo que ocupan y el valor del espacio y tiempo de que están ausentes. Conocen la necesidad de cada escena y la necesidad del orden de las escenas. Nunca pierden de vista la forma de la obra y trabajan a lo largo de las líneas maestras de su composición. Son dramaturgos.

Los buenos actores trabajan en un margen estrecho. Saben que, por debajo de cierto umbral de complejidad, la imaginación se aburre; que, por encima de otro umbral, la imaginación se extravía. El trabajo de los buenos actores es tan complejo que el espectador no puede sino desear verlos más y escucharlos más; tan sencillo que el ojo no se fatiga de verlos, ni el oído de escucharlos.

El conocimiento de cómo operan el ojo y el oído del espectador, su imaginación y su memoria, es la llave del asombro que puede provocar el

teatro cuando pone en escena la vida, cuando la hace visible en su extrañeza. Los mejores actores son dueños de esa llave.

16

Un faro barre el horizonte y te da a ver algo que te interesa pero que no consigues identificar. Cuando el faro vuelve, aquello que te interesó ya no está allí. Pero tú debes tener paciencia y seguir mirando, a la espera de que aquello que te interesó – no sabes qué es – vuelva a aparecer, quizá esta vez con un poco más de claridad.

El trabajo del autor se parece al de ese observador paciente. Ha de seguir mirando para que, quizá sólo poco a poco, quizá nunca, se le aparezca la forma de la obra.

La forma de la obra es irreducible a la estructura del texto literario. El tipo de palabra constituye forma. Espacio, luz y sonido constituyen forma. El modo de actuación, la relación de los actores con los espectadores y la ubicación de éstos constituyen forma. El lugar de la representación constituye forma.

Al buscar la forma de la obra, conviene recordar el mandato de Dalí de hacer todo al revés de cómo habitualmente se hace. Y tener en cuenta la tradición cuya herramienta básica es vincular dos objetos que no tienen, a primera vista, nada que ver, como el martillo y la nube o como el agua y Marx. Hacer eclipse.

El tema no ha de dominar la obra. Ha de ser rodeado como el foco por la elipse.

El autor también ha de rodearse y tomar distancia respecto de sí mismo. Toda obra es autobiografía. En *Tempestad sobre Toledo*, como supo ver Eisenstein, El Greco pintó menos Toledo que su propio temperamento. Del mismo modo, en cada obra teatral está representado su autor. La obra es, inevitablemente, un documento de su autor. Su valor depende de su capacidad para expresar a otros.

Acción, emoción, pensamiento y poesía son las fuerzas de la teatralidad. Han de encontrarse ya en el texto. El texto debe despertar el deseo de teatro.

El texto entrará en conflicto con sus puestas en escena. Ante ellas no tendrá otra autoridad que la que en cada una conquiste. Será sometido a reescritura como corresponde a la naturaleza de un arte que se hace en el tiempo, esto es, en un tiempo.

La reescritura precede a la escritura. Cuando un escritor escribe una palabra, ha desechado dos.

Antes de escribir, el autor debe preguntarse: ¿por qué una palabra más?

Cuanto más rico un texto, más lleno de huecos a completar, de territorios a explorar, desconocidos también para quien lo escribió. Un texto sabe cosas que su autor desconoce.

17

La literatura dramática del pasado es una herencia que recibe el teatro de cada tiempo. También es un horizonte.

18

El adaptador es un traductor. Adaptar un texto del pasado para la escena contemporánea es traducirlo. Se haga entre dos lenguajes o dentro de un mismo lenguaje, esa traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. El texto nace en un tiempo cuyos rasgos lo atraviesan. Incluso si el texto combate esos rasgos, éstos lo atraviesan en la medida en que los combate. Adaptar un texto es trabajar para que viva en un tiempo distinto de aquél en que nació, llevarlo de un tiempo a otro. Por eso, no debería haber persona más consciente del tiempo que el adaptador. Una de cuyas misiones es, precisamente, que el espectador enriquezca su experiencia del tiempo.

La decisión paradigmática de un adaptador es aquella que ha de tomar si, trabajando sobre un texto escrito en su propio idioma, se encuentra con expresiones cuya inteligibilidad ha debilitado el tiempo. El adaptador puede buscar sus correspondientes en el lenguaje actual. La aspiración a una correspondencia absoluta está, de antemano, condenada al fracaso. Pero, en la búsqueda no ingenua de correspondencias, el adaptador puede hacer un servicio a su idioma si es capaz de visitar, en la lengua actual, lugares a los que nunca hubiera llegado sin el impulso de la lengua más joven. Así, la adaptación de un viejo texto hace más hondo el idioma actual y lo ensancha. A través del adaptador, la lengua de hoy se extiende a partir de las exigencias que le hace la lengua de ayer. Pero el adaptador también puede conservar aquellas expresiones opacas valorándolas precisamente en su opacidad. Porque esa opacidad da al espectador conciencia de la historia del lenguaje. Ante la expresión que ayer estuvo cargada de sentido y hoy recibimos como

ruido, ante la palabra que hoy se siente propia y ajena, el oído recuerda que el lenguaje tiene historia. En esa no comprensión, el oído presencia el cuerpo mutilado del verbo y es ganado por una nostalgia de lengua. Cada expresión desvanecida es memoria de lo que entre uno y otro tiempo se ha perdido. Esas palabras ponen en escena un tiempo que se fue. Lo que se oye al oír una expresión devenida ininteligible es el paso del tiempo. En la herida del lenguaje se representa el tiempo.

La opción entre evitar la opacidad de una palabra o salvaguardarla puede servir de modelo a otras que el adaptador toma. El adaptador puede hacer que el espectador reciba la obra como un eco del pasado, en parte no inteligible, o actualizarla, venciendo la erosión del tiempo. Puede respetar las leyes del sistema teatral en que la obra nació o hacer que la obra negocie con las leyes del sistema teatral que la recibe.

Pero no puede leer la obra como si él fuera su primer lector ni debería desconocer la historia de sus lecturas. No puede imaginarse contemporáneo de la obra ni debería ignorar lo que el tiempo ha dejado caer sobre ella. El tiempo es el principal adaptador.

El adaptador está obligado por dos fidelidades: al texto original y al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón de su trabajo. Su misión es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible, esto es, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello carga sobre el adaptador una responsabilidad. Sólo una intervención responsable,

artística, puede hacer justicia al original. Sólo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. Es un traductor. Para ser leal, ha de ser traidor.

19

Al poner en escena un acontecimiento del pasado, el teatro debe evitar dos tentaciones: el historicismo y la actualización. El primero consiste en desplazar al espectador al tiempo del acontecimiento; el segundo, en desplazar el acontecimiento al tiempo del espectador.

El teatro historicista ofrece al espectador convertirse en testigo presencial del acontecimiento representado. Esta oferta es, en primer lugar, mendaz: no es posible reconstruir ni el acontecimiento ni la mirada que en aquel tiempo lo observó. En segundo lugar, es una oferta pobre, porque de cumplirse privaría al espectador de lo que el tiempo ha ido revelando sobre el acontecimiento, aquello que el testigo presencial no pudo ver.

La actualización en teatro consiste en traer al escenario aquello del pasado en que el presente se reconoce, centrifugando lo demás. Este procedimiento – afín al dominante en la industria de la moda cuando mira hacia atrás – es lo que Benjamin llama “salto de tigre al pasado”. Es una forma de colonización del pasado por el presente.

El teatro es capaz de relacionarse de una tercera forma con el pasado: construyendo una cita entre el presente y el pasado en que ambos mutuamente se desestabilicen, haciendo que el presente vea el pasado como no lo había

visto y se vea a sí mismo como no se había visto. A esta forma de cita podemos llamar, con Benjamin, imagen dialéctica.

El pasado es imprevisible. Está tan abierto como el futuro. Por eso, no hay pasado que merezca tanto llegar a escenario como aquel que está a punto de perderse. Nada da tanto a ver como el pasado fallido. Ése es uno de los sentidos en que podemos entender las palabras de Adorno: “Dejar hablar al sufrimiento es la condición de toda verdad”.

El teatro no puede ni redimir el pasado fallido ni reconciliar el presente y el pasado. Ha de ser plenamente actual y siempre intempestivo.

Todos los seres humanos – también los muertos – son contemporáneos. Así nos lo hace ver el actor cuando da su cuerpo a un hombre del pasado. El teatro nos reúne más allá de las horas del mundo.

20

Lo más importante del espacio es el tiempo.

Es emocionante mirar un escenario y pensar cuántos espacios ha sido, cuántos tiempos han pasado por él.

En el escenario caben todos los lugares y todas las horas. Es un médium capaz de reunir a seres de distintos órdenes de realidad: seres de este mundo y seres del sueño, del deseo y del miedo. Es la cueva de Montesinos y el Aleph. Es el río de Heráclito, que puede, en cualquier momento, caer hacia arriba. Puede cobijar cualquier cosa y su opuesto. Siempre debería tener la tensión de la encrucijada de caminos de *Edipo*, lugar de encuentro de todos

los contrarios: allí coinciden dos que quieren pasar primero, los esposos de Yocasta, el padre y el hijo, el pasado y el presente... Sófocles no la dio a ver a los ojos, sino a la imaginación del espectador – a su memoria, pues el hijo teme desde siempre desear la muerte del padre.

El espacio y el tiempo no están en el escenario, sino en la imaginación del espectador. Ella da a ver, sucesiva o simultáneamente, los tiempos de un espacio. Ella da a ver, en el cuerpo de un actor y en la duración de la obra, las edades de un hombre, esto es, el misterio del tiempo, que es el misterio del existir.

La consideración kantiana del tiempo y el espacio como formas a priori de la sensibilidad es insuficiente para pensar el tiempo y el espacio teatrales. Éstos no son aquellos que formaliza la geometría ni los que miden las ciencias de la naturaleza. No tienen extensión, sino intensidad. Son el tiempo y el espacio de la conciencia, de la memoria, de la esperanza.

El anacronismo, que vincula y enfrenta dos tiempos, construye inmediatamente una imagen en conflicto. Todo encuentro de dos tiempos en un escenario construye, inmediatamente, una imagen en conflicto.

El teatro da a ver la constitución dramática del tiempo del hombre. El – irresoluble – conflicto del presente del hombre con su pasado y su futuro.

21

Cada vez que entra a un teatro, el espectador puede encontrarse con su doble. Ése es el desdoblamiento más importante: el teatro es un lugar en que puedo encontrarme con mi doble. En ese encuentro se me revela mi forma.

Mi doble no es una copia de mí, sino otra posibilidad de mí. Incluye lo latente, lo fallido, lo reprimido de mí. Incluye – dice Freud – aquellas posibilidades de mi vida nunca realizadas pero que la imaginación no abandona, todo aquello a lo que aspiraba que no se cumplió. Incluye aquello que soy y deseo no ser.

No hay encuentro más decisivo que aquel que tenemos con quien podríamos haber sido de no haber hecho algo que hicimos o de haber hecho algo que no hicimos. Por eso, cada hombre es su propio doble.

Hay una imagen platónica que encierra, sin nombrarlo, la razón del teatro: éramos dobles y necesitamos reencontrarnos con ese otro que fuimos, para completarnos. El teatro nos da ocasión de hacerlo.

Hegel describe la escisión de nuestra identidad entre interior y exterior, que luchan a vida o muerte. Esa lucha es afín a la que se da en el teatro entre el espectador y su doble. Con su doble, el espectador no se puede identificar.

En el teatro, así como en el sueño, uno puede encontrarse con lo que teme ser; con lo que quiso ser y no pudo ser; con lo que pudo ser y no se atrevió a ser. Como del sueño, del teatro no deberíamos salir más seguros, confirmados en lo que éramos, sino más inseguros y sabios. El mejor teatro nos pone en peligro. Deberíamos hacer teatro de modo que de él huyesen los cobardes.

Pero ¿hay otro modo de ver que el ver soñando? Cada día nos lo pregunta Calderón, respecto del que Benjamin intuyó lo fundamental: el sueño no es para él lo opuesto a la vigilia, sino una esfera que envuelve este mundo.

El teatro envuelve al mundo. Nos rodean mundos de ficciones aparentemente más sólidos que el que habitan nuestros cuerpos. Somos – también – seres ficticios. El teatro debería ayudarnos a reconocer las ficciones que nos cercan y a construir otras.

El autor de *La vida es sueño* lo es también de *El gran teatro del mundo*. Son hojas de un díptico sobre la libertad. Y es que el tema del *Theatrum mundi* – que, tras Calderón, nadie como Pirandello nos ha dado a ver – es, finalmente, el tema de la libertad. El tema de si he elegido mi personaje o me lo han impuesto. Se encierra en la pregunta: ¿Quién escribe mis palabras?

¿Quién ha escrito estas palabras que estoy pronunciando?

23

El discurso de un artista sobre el arte que practica es siempre un discurso de legitimación. Ha de ser escuchado con recelo. El artista defiende como lo que hay que hacer aquello que él hace, que suele coincidir con aquello único que es capaz de hacer.

La pronunciación de este discurso sobre el teatro ante una asamblea es un hecho teatral, conflictivo. Tanto si lo leo como si finjo leerlo, soy un actor frente a un espectador. La mía no es la última palabra.

Sobre *La intérprete*

About La intérprete

La conformación de una poética – y una metapoética – que definan la obra de un autor a través del tiempo implica tener en cuenta los cambios ocurridos en los enfoques temáticos predominantes, según los momentos de su producción. En el caso de Mayorga, que en sus primeras obras mostraba un claro predominio de la memoria como eje vertebral de su dramaturgia, en sus textos más recientes, se puede observar un desplazamiento hacia las formas metateatrales, una clara intención de asumir la misión del teatro mediante diversas formas de auto-reflexión, de un permanente volver sobre sí mismo, para presentar una imagen del mundo que abra los ojos del espectador frente a lo que se le oculta. Ya sea a través de la reflexión directa sobre nuestra percepción de la realidad (*Intensamente azules*, 2018), como de la exposición satírica de las fábulas que construyen lo cotidiano (*Famélica*, 2016) o por las referencias a la “mágica” posibilidad del teatro de cambiar nuestra forma de ver la “verdad de las cosas” (*El mago*, 2018), los guiños autorreferenciales se suceden con una recurrencia que los convierten tanto en el recurso como en el tema más utilizado por el autor.

Desde esta perspectiva deberíamos leer *La intérprete*, texto escrito (y reescrito) por Mayorga en los últimos años, donde la relación entre la traducción (o interpretación) y el teatro abarca muchas aristas de su poética y metapoética. Además de la ambigüedad del juego etimológico que fundamenta los vínculos (*interpretar* es un término que puede ser utilizado, como en este caso, para referirse a una traducción o a una “forma de entender”, pero también puede significar el trabajo de un actor respecto de su personaje) la traducción toma aquí el sentido de reconstrucción de la

verdad, sujeta a las ideologías, las pasiones y la perspectiva de la intérprete, quien busca, como una utopía, llegar a un lenguaje universal, es decir, quien tiene en su horizonte el mismo horizonte del teatro.

Ese eje se conjuga en el drama con una serie de guiños y/o auto-referencias que complementan la idea vertebral y se relacionan con lo metateatral, entre los más visibles, la filosofía se muestra como el disparador del conflicto dramático de Sonia, que define a su traducción como una “traición”, lo que coloca a la palabra como centro de la lucha interior. Así también el boxeo, desde la idea del enfrentamiento, del agón, que constituye un reflejo de lo dramático. El énfasis en la palabra como forma ilusoria, paradójica e insuficiente de construir el mundo, constituyen aquí tanto una referencia metadramática como una reflexión sobre la temática que busca interrogar en el estricto sentido del término y reclama esa palabra final en el silencio compartido con el espectador.

Ofrecemos aquí un extenso fragmento de *La intérprete*, obra inédita, gracias a la gentileza de Juan Mayorga y la Editorial *uÑa RoTa*, de Madrid. Se trata de cuatro secuencias (3 a 6) de las seis que componen la obra. La primera secuencia presenta el conflicto de Sonia, atormentada por la conferencia de un filósofo, que acaba de traducir, con la culpa de haber cambiado el final. En la segunda, se inicia – con Marcos, su viejo maestro – el recorrido de la protagonista por sucesivos encuentros, de los que dan cuenta las siguientes secuencias de la obra que, a continuación, presentamos.

Germán Brignone

La intérprete de
Juan Mayorga

La intérprete by Juan Mayorga

(Secuencias 3 a 6)

Original del autor, 2021

3

Eulogio- Falso. Eso que le han contado de mí, es falso. Invíteme a otra de éstas y le contaré las cosas como son. Con limón, por favor, con mucho hielo.

Sonia se va y vuelve con una copa, con limón, con mucho hielo. Eulogio le da un trago largo.

No es verdad que hiciese el Rey Basilio durante diez años. Las leyendas redondean. Lo hice cinco días más tres meses más nueve años. Contando matinales para colegios, quinientas ochenta y una representaciones por todo el país.

Sonia- ¿Cómo se olvida un papel?

Eulogio- ¿Perdón?

Sonia- ¿Cómo se olvida un papel?

Silencio.

Eulogio- La gente siempre pregunta lo contrario: “¿Cómo ha podido meterse todo eso en la cabeza?”. Nunca te preguntan cómo te lo sacas. ¿Periodista?

Sonia- No.

Eulogio- Claro que no, ¿cuándo di mi última entrevista?, ¿quién se acuerda de Eulogio Arenas y de su Rey Basilio? Si no es periodista, ¿qué es? ¿Zoóloga buscando bichos en extinción? ¿Arqueóloga? ¿Qué curiosidad la ha traído hasta mí?

Sonia- Me acordé de este bar. Hace años acompañé a un actor, un actor extranjero, hasta la puerta. Él había oído que era un bar de actores.

He pensado que, si tenía suerte, podía encontrar a alguien que me ayudase.

Eulogio- ¿Le ayudase a qué?

Sonia- A olvidar un texto.

Eulogio- ¿Eres actriz?

Sonia- Intérprete. No de personajes, de lenguas.

Eulogio- ¿Traductora?

Sonia- Intérprete.

Silencio.

Eulogio- Venimos aquí a bajar la función, si tenemos función, o a quejarnos si no la tenemos. Nos gusta, ya ves qué tontería, porque se llama “El Blanco”. Somos infantiles, los actores, si se llamase “El verde” pasaríamos de largo. Tú sabes lo que es un blanco, tener un blanco.

Sonia- Sí.

Eulogio- En la tele interpreté a un traductor de novelas policiacas. Ya, ya sé que no es lo mismo, no es igual traducir libros que traducir personas. Quieres olvidar un texto. ¿Puedo echarle un vistazo?

Sonia- Lo tengo aquí. (*Se toca la cabeza.*)

Eulogio- Lo tienes en la cabeza. ¿No lo tienes escrito?

Sonia- Escrito en la cabeza. Lo veo tan claro como si lo estuviese leyendo.

Eulogio- Lo memorizaste por algo, un examen o lo que sea, y ahora te arrepientes, o te ocupa demasiado espacio.

Sonia- No lo memoricé, lo escuché desde la cabina. A veces trabajamos en cabina, yo le llamo “la caja”. Escuchamos por cascos y hablamos

al micrófono. La gente también nos escucha por cascos. La gente me oye a mí, no al que está hablando. No consigo quitármelo de encima.

Eulogio- ¿Y por qué quieres quitártelo de encima?

Sonia- No me deja pensar en nada más.

Silencio.

Eulogio- ¿Cómo dijiste que te llamas?

Sonia- Sonia.

Eulogio- ¿Me traes otra de éstas, Sonia?

Sonia se va y vuelve con una copa, con limón, con mucho hielo.

Ese lugar, la caja, tiene que ser horrible, ¿no? Estar ahí dentro sola, rodeada de palabras, estar encerrada en una caja de palabras, qué miedo.

Sonia- Normalmente somos dos. Cada media hora nos damos el relevo. Es un trabajo de mucha tensión.

Eulogio- Ya me lo imagino, para volverse loco: escuchar-cambiar-hablar, escuchar-cambiar-hablar. Qué oficio tan extraño, oír palabras y cambiarlas de lengua.

Sonia- Hay oficios más extraños.

Eulogio- Tienes que ser una sabihonda. Eres un coco, ¿eh?

Sonia- No comprendo todo lo que traduzco, y muchas veces traduzco simplezas. Pero a veces te tocan cosas interesantes. Es un trabajo en que todos los días aprendes algo.

Eulogio- Así que a veces dices cosas sin entenderlas.

Sonia- No podemos saber de todo, ni podemos decir: “Repita eso, que no lo he entendido”. Se llama traducción simultánea.

Eulogio- No tienes por qué avergonzarte, Sonia. Yo también digo a veces cosas que no entiendo, en el escenario y fuera del escenario. Todo el mundo dice cosas que no entiende. Si entendiésemos todo lo que decimos, nos volveríamos locos. A veces decimos simplezas, a veces decimos cosas que no entendemos, a veces decimos cosas que más vale no entender.

Sonia- A mí me produce tensión, hablar sin entender. Intento estar preparada, pero un día tienes un ingeniero naval y al día siguiente una bailarina, no puedes ser hoy filósofo y mañana boxeador. A veces es él el que no sabe. Si se expresa mal, ¿le mejoro la expresión? ¿Digo lo que ha dicho o lo que ha querido decir? Tú estás ahí, en medio, intentando salir adelante sin que la barca se rompa. Lo único que intento no hacer es médicos, ahí un error puede tener consecuencias terribles. Mi compañero Lauro se niega a traducir chistes sucios. A veces el que habla te ve como un instrumento o ni siquiera te ve, habla sin pensar que tú vas a tener que repetirlo. Pero, salvo los médicos, yo no me pongo límites. Claro que me gustaría estar diciendo siempre frases maravillosas, pero de todo se aprende, incluso de los chistes sucios. Si el otro dice un disparate, lo traduzco como disparate, aunque la gente piense que la loca eres tú, dices algo raro y piensan que tú eres la rara. Lo mejor que puede pasar es que nadie repare en ti, que no se den cuenta de que existes.

Silencio.

Eulogio- O sea, que sí eres actriz.

Sonia- ¿?

Eulogio- Si el otro dice "Yo quiero ir a la luna", tú no dices "Él quiere ir a la luna", dices "Yo quiero ir a la luna".

Sonia- Exacto.

Eulogio- Te pones en su lugar, eres él. Dices "Yo" para que se vea a otro, dices "Yo" para desaparecer. Eres actriz. No sólo traduces palabras. Si se ríe, te ríes; si llora, lloras...

Sonia- No.

Eulogio- Deberías probar.

Sonia- Hay compañeros que traducen los gestos, la actitud, los ves cambiar según quién les toque. Si el otro pone cara de preocupado, ellos ponen cara de preocupado. La chulería o la timidez, la traducen también. En mi oficio, hay gente que se cree inteligente porque dice cosas inteligentes de otros.

Eulogio- Igual entre los actores.

Sonia- O que se creen buenas personas porque traducen a una buena persona.

Eulogio- Igual los actores.

Sonia- Imitan la entonación. Yo pongo la misma voz me toque quien me toque, desde el principio hasta el final.

Eulogio- Qué aburrido.

Sonia- No soy una actriz. Hago igual mi trabajo sea una víctima o su verdugo. No soy una actriz.

Eulogio- Eres una actriz. Aunque no te rías ni llores, eres una actriz. Y lo tuyo es más difícil que lo mío, porque tú no lo tienes ensayado, tu personaje se hace sobre la marcha. La hostia, ¡un personaje que se hace sobre la marcha! ¿Puedes traerme otra? Tiene que ser la hostia, sobre todo cuando lo tengas al lado. En la caja será otra cosa: estás en la caja y, sin darte cuenta, es él el que está allí dentro. Me imagino la tensión que tiene que haber en esa caja. Tú tienes que escuchar de un modo muy especial. Tienes que concentrarte absolutamente, para que nada te distraiga, para que no exista nada más que las palabras. ¿Me traes o no me traes otra?

Sonia se va. Vuelve con las manos vacías.

Sonia- Soñé con esas palabras y, cuando desperté, todo me parecía extraño. La persona con la que duermo, mi cuerpo, todo me parecía extraño.
Silencio.

Eulogio- Ahora entiendo de qué hablas, por fin sé de qué hablas. Las palabras te cambian. A todo el mundo, pero tú y yo estamos más expuestos, los que tenemos estos oficios en que las palabras pasan a través de nosotros. Algunas se te quedan dentro y afectan al modo en que ves a los demás y al modo en que te ves. Has hecho bien en venir a verme, yo te comprendo. Interpretamos palabras y, claro, se nos meten hasta los huesos. Es nuestra vida, tenemos que vivir con ello.

Sonia- Yo no puedo vivir con ello. No puedo. Vengo de pedir ayuda a mi maestro, pero no ha sabido dármela, o no ha querido. He caminado sin saber dónde ir hasta que se me ha ocurrido que un actor podía ayudarme. Entonces me he acordado de este bar.

Eulogio- Tú lo ves como un hechizo, buscas a alguien que rompa el hechizo, y estás dispuesta a pagar un precio. Has entrado en este bar, aunque no te gusta, y te has acercado a mí, aunque no te gusto. Tampoco yo me gusto, ni me gusta este bar, lo odio, pero cada noche me da aquí hasta el día siguiente. No tengo nada que hacer mañana. Casi nunca tengo nada que hacer mañana. ¿Tú tienes algo que hacer mañana?

Sonia- Mañana voy a acompañar a mi hija al colegio. Luego, tengo que ir a trabajar.

Eulogio- ¿No puede llevarla su padre? ¿O es que no es su padre?

Sonia- Todo está relacionado. Me fui a estudiar el idioma y allí lo conocí. Tengo que ir al aeropuerto a recoger a alguien, a veces también te toca hacer de chófer. Voy a llevarlo a su hotel, a comer, a pasear, lo que él quiera, hasta las siete. Le dan un homenaje. Van a entrevistarle en el ring, a él y a otro de aquí, para recordar una pelea que tuvieron hace treinta años. En la época fue un acontecimiento. No podré acompañar a mi hija y hacer mi trabajo si no tengo la cabeza limpia. Necesito ayuda.

Silencio.

Eulogio- Me pasó en *La vida es sueño*. No sólo entonces, pero nunca como entonces. A veces, al aprender un papel, una frase, una palabra, te toca personalmente. Te hace pensar en tu padre, o en tu hijo, o en ti mismo de niño, en lo que has hecho con tu vida, en lo que deberías haber hecho. Cuando tienes esos trabajos en que las palabras pasan a través de ti, antes o después alguna te estallará dentro. Te estallan porque hay algo dentro de ti, dormido, que esas palabras despiertan. Me pasó en *La vida es sueño*. En cada función había ocho versos, siempre los mismos, que eran como atravesar el infierno.

Silencio.

Para aprender un papel, memorizo cada escena en un lugar diferente. Es una técnica que, cuando estaba empezando, me enseñó un viejo actor, tan viejo como yo ahora. Una escena la aprendo en una plaza, otra bajo un puente... Luego, en el escenario, pienso en la plaza o en el puente y me viene la escena. Cuando dejé a Basilio, o él me dejó a mí, para olvidarlo, tuve que volver a esos sitios. Volvía a esos sitios y borraba una frase cada día.

Sonia- ¿Cómo se borra una frase?

Eulogio- Desordenando las palabras. Por ejemplo, en lugar de “un monstruo en forma de hombre”, “monstruo un forma en hombre de”, “forma monstruo hombre en de un”... Cuando lo haces muchas veces, la frase se deshace. Cada día, una frase.

Sonia- Una frase cada día.

Eulogio- A veces, durante meses, pienso que lo he logrado, que las he echado para siempre. Siempre vuelven. En el momento que menos lo espero. En un sueño, de pronto, digo: "Su madre infinitas veces,/entre ideas y delirio/del sueño vio que rompía/sus entrañas atrevido/un monstruo en forma de hombre;/y entre su sangre teñido,/la daba muerte naciendo/víbora humana del siglo". En un sueño. Más vale que lo aceptemos, Sonia, estamos poseídos.

Silencio.

Sonia- Engañé a la gente. Cambié palabras.

Silencio.

Eulogio- No vuelvas a esa caja en que entran y salen palabras. Quédate aquí, aunque no seas actriz. Yo diré a todos éstos que eres actriz. Te echarían a patadas si descubriesen que no eres actriz, pero yo sabré esconderte.

Sonia- No puedo quedarme. Voy a acompañar a mi hija al colegio.

Eulogio- Te arrepentirás.

Sonia abraza a Eulogio y sale a la calle. Camina por la noche de la ciudad.

4

Lauro- Shsss. Nos ha costado mucho dormir al niño.

Sonia- Perdón. Discúlpame, Lauro, sé que no son horas de llegar a una casa. La verdad es que esperaba que me llamasen tú. He esperado tu llamada toda la tarde.

Lauro- ¿? ¿Ha pasado algo?

Sonia- ¿Cómo puedes preguntarme eso? Tú estabas allí.

Lauro- ¿?

Sonia- La tercera conferencia.

Lauro- La tercera conferencia fue tuya.

Sonia- Estabas conmigo en la caja.

Lauro- En la cabina, si no es mi turno, estoy más sordo que una tapia. No escucho al compañero, pongo la cabeza en otra cosa. Mentalmente no estoy allí. No aguantaría. No sé cómo he aguantado esta tarde, Sonia, tres horas sin parar.

Sonia- Te lo agradezco mucho, Lauro. Mucho. Entonces, ¿no sabes de qué estuvo hablando ese hombre?

Lauro- Sé lo que luego se comentaba en los pasillos. ¿Para esto has venido a estas horas? No has venido para esto.

Sonia- ¿Qué se comentaba en los pasillos?

Lauro- Nada bueno. Pero no sabría decirte de qué habló. Los que lo criticaban, tampoco parecían saberlo. Uno dijo: “Éste se ha equivocado de lugar y de momento”. Durante la comida, nadie quería sentarse a su lado. Nadie quiere compartir mesa con el demonio.

Sonia- ¿? ¿Por qué dices eso?

Lauro- Es una forma de hablar.

Sonia- ¿Por qué "demonio"?

Lauro- Sonia, mañana empiezo a las ocho, necesito descansar. Tú también.

Sonia- Quiero que me cuentes lo que recuerdas. Desde que ese hombre subió al estrado hasta que volvió a sentarse entre el público.

Lauro- Te juro que no presté atención. Ni siquiera recuerdo cómo era, si era alto o bajo, gordo o flaco, no lo recuerdo...

Sonia- ¿Te estás burlando?

Lauro- Claro que no. Yo no me lo tomo con tú, Sonia. Hago mi trabajo y punto. Doy un servicio. Cuando salgo de la cabina, me olvido.

Sonia- ¿De verdad no oíste nada? ¿Ni una palabra?

Lauro- Ni una palabra.

Sonia- Crees que no hice bien mi trabajo, ¿eh?, es eso.

Lauro- No puedo juzgar tu trabajo. Aunque hubiese oído tus palabras, no podría juzgarlas sin conocer las tuyas.

Sonia- Me mirabas como si desaprobases lo que estaba haciendo.

Lauro- No. Me vas a perdonar, Sonia, tengo que volver con el niño.

Sonia- ¿Te ha pasado alguna vez que un material te haya hecho pensar cosas que nunca hubieras imaginado pensar?

Lauro- ¿Sabes qué vamos a hacer, Sonia? Vamos a averiguar en qué hotel se alojan esos filósofos. Averiguamos el hotel, llamamos a la habitación de ese hombre y le pides que te repita la conferencia, para ti sola. Le va a alegrar saber que su conferencia interesó a alguien. En eso

sí me fijé: nadie le hizo ni una pregunta, ni un comentario... El niño se ha despertado.

Sonia- Necesito ayuda.

Silencio.

Lauro- Lo que necesitas es descanso. Tómate unos días.

Sonia- No puedo tomarme unos días, tengo que resolver esto esta noche. Mañana voy a acompañar a Elena al colegio y luego voy a ir a trabajar. Un viejo. Van a entrevistarlo en el mismo ring en que combatió hace treinta años, a la misma hora que hace treinta años. Fue una pelea salvaje, he visto imágenes tremendas. Cuando el combate parecía decidido, un golpe lo cambió todo. Va a ser difícil para Elena, encontrarse con las otras niñas. La han expulsado durante una semana. Se pegó con otra y tuvo que pedir perdón en público.

Lauro- Estoy libre por la tarde. Puedo hacerlo por ti. No puedo llevar a tu hija al cole, pero puedo encargarme de ese boxeador.

Sonia- Eres un mierda. ¿Lo sabes, que eres un mierda?

Lauro- ¿Qué dices? Estás en mi casa... Eh, eh, ¿qué haces? Quítame las manos de encima.

Sonia- Yo te pido ayuda y tú... Creía que eras mi amigo.

Lauro- No puedo ayudarte, Sonia. No conozco a ningún psiquiatra bueno, si es que hay psiquiatras buenos.

Sonia- Qué hijodeputa eres.

Lauro- No soy tu amigo, pero te ayudaría si supiera cómo hacerlo. Te he observado muchas veces en la cabina, y fuera de ella. El modo en que te relacionas con el trabajo es anormal. Deberías cambiar de trabajo. Centrarte en tu hija. Los niños son otra cosa. Los niños no son sólo palabras.

Silencio.

Sonia- Me estás mintiendo, lo escuchaste todo, no entiendo por qué me mientes. Tenemos que estar juntos en esto.

Silencio.

Tengo miedo. Cambié el final.

Silencio.

Lauro- No puedes quedarte aquí. Tengo miedo por el niño.

Silencio. Sonia sale. Camina por la noche de la ciudad.

5

Sonia entra en la cabina de traducción. La observa. Toma asiento ante el micrófono. Se pone los cascos. Sus ojos quieren cerrarse. Parece oír algo por los cascos. Tras escucharlo, habla al micrófono como intérprete. Luego habla al micrófono como Sonia. Y así sucesivamente: escucha, habla, habla.

Sonia- ¿Qué hace aquí a estas horas, Sonia? ¿No debería estar en su casa, si es que tiene casa? ¿O es que vive en esa caja?

Sonia- He probado otras cosas esta noche. Ya no me queda nada más que probar. He forzado tres puertas hasta llegar aquí, donde empezó todo.

Sonia- Quiere intentarlo de nuevo, ¿es eso? Quiere que repita mi conferencia e intentarlo otra vez. Comprendo que esté insatisfecha. Yo lo estoy. Hizo mal su trabajo.

Sonia- Usted no puede juzgar mi trabajo. A menos que conozca mi idioma. ¿Conoce mi idioma?

Sonia- Sé qué efecto deberían haber provocado mis palabras y vi el que provocaron las suyas. Yo envié un mensaje y usted lo convirtió en otra cosa. Puso en mi boca palabras que no pronuncié, que jamás pronunciaría.

Sonia- Tenía que proteger a la gente.

Sonia- ¿Es su trabajo, proteger a la gente?

Sonia- No lo había sido hasta hoy.

Sonia- ¿Cree que la gente no puede cuidar de sí misma?

Sonia- No parecían personas fuertes. También pensé que podían repetir sus palabras allí donde luego fuesen, y que otras personas débiles podían escucharlas. ¿Conoce o no conoce mi idioma? ¿De dónde es usted? Al oírlo, pensé: “Habla como si fuera extranjero de su propia lengua”. Luego pensé: “Quizá no sea su lengua. Quizá lo que oigo sea una traducción”.

Sonia- La vi sufrir. Sufrí por usted.

Sonia- Me sentía tonta, rabiosa, por no entender. Me parecía que tampoco usted entendía del todo. Es la primera vez que pronunciaba esa conferencia, ¿verdad?

Sonia- ¿Cree que la pronuncié para usted? ¿Cree que la estaba esperando a usted y, al reconocerla, dije lo que dije, para usted?

Sonia- Me sentí utilizada. Violada.

Sonia- Usted pudo salir de esa caja y decir a todos, claramente: "No soy capaz de este trabajo". También pudo guardar silencio. Si no se atrevía a lo uno ni a lo otro, pudo fingirse enferma e irse. Pero decidió quedarse y traicionar su oficio, traicionarme a mí, traicionar a los que habían venido a escucharme. ¿Para protegerlos? No. Usted no quería proteger a la gente, quería protegerse a sí misma. Pero ninguna trampa hubiera podido protegerla. Lo supe en cuanto empezó a hablar, usted no estaba luchando contra mí, luchaba contra sí misma. Y cuanto más luchaba, más evidente le era que mis palabras le pertenecían. No venían de fuera, Sonia, esas palabras, estaban dentro de ti. Desde la primera frase te diste cuenta de que también tú estabas hablando, de que por primera vez en tu vida estabas hablando realmente. Después de tanto balbucear, al fin habías encontrado tu voz. Después de tanto tiempo hablando con palabras prestadas, estabas hablando con tus propias palabras. Pero tuviste miedo de ellas y cambiaste el final. No ha sido suficiente y, aunque la gente te da miedo, has salido a la noche de la ciudad a la búsqueda de algo –otras palabras, un mal golpe – que te devuelva a

aquel tiempo en que todavía no habías oído esas palabras, palabras que han cambiado tu relación con tu vida y con la vida de los otros, palabras que pueden hacer daño a otros, palabras que pueden dañar a personas que quieres. Tienes miedo por las personas que quieres. Miedo de eso que se extiende desde tu interior. De quien tienes que proteger a los demás es de ti misma.

Silencio.

Sonia- Mañana tengo que acompañar a mi hija al colegio y a un boxeador que combatió hace años en esta ciudad. Me he preparado. He visto el combate tantas veces que podría contarlo con los ojos cerrados.

Sonia- Tus ojos quieren cerrarse. Tus ojos no pueden cerrarse. Esas palabras que no dijiste no te dejan descansar, Sonia, no descansarás hasta que las digas. La noche se acaba, Sonia. Ya has probado todo lo demás.

Silencio. Intenta hablar. Fracasa. Se quita los cascos. Sale de la caja. Camina por la noche de la ciudad.

6

En la mitad izquierda de un ring, sentados ante sendos micrófonos, Sonia y Maràì. Sonia escucha a través de un auricular la pregunta que tiene que traducir para Maràì.

Sonia- *(Al público.)* Señor Maràì, ¿qué siente al pisar otra vez este ring, treinta años después?

En voz más baja, acercando su cabeza a la de Maràì, Sonia traduce para éste la pregunta. Dándose cuenta de que Maràì oye mal, Sonia acerca su cabeza a la de él y vuelve a traducirle la pregunta. Silencio. Maràì se aproxima al micrófono para contestar, pero finalmente acerca su cabeza a la de Sonia y le habla al oído. Así se comunicarán en lo sucesivo Sonia y Maràì: en voz baja, con las cabezas muy próximas. Tras escuchar lo que le dice Maràì, Sonia habla al público:

Estoy nervioso.

Sonia espera a ver si Maràì dice algo más. Recibe otra pregunta, habla al público:

¿Había vuelto a encontrarse con su rival, señor Maràì?

Sonia habla a Maràì; Maràì se vuelve hacia la otra mitad del ring y luego habla a Sonia; Sonia al público:

Al abrazarlo, me he dado cuenta de que no es tan alto como lo recordaba. O habrá menguado, habrá encogido más que yo. Nos hemos encontrado muchas veces desde entonces. En sueños. En sueños eres enorme. En sueños eres un gigante.

Sonia espera a que Maràì diga algo más. Recibe otra pregunta; habla al público:

Señor Maràì, cuando subió al ring, ¿sabía que iba a ser su último combate?

Sonia habla a Maràì; Maràì a Sonia; Sonia al público:

No fue mi último combate. Mi último combate es hoy. A eso he venido.

Silencio. Sonia recibe otra pregunta; habla al público:

Señor Maràì, ¿cree usted en Dios?

Sonia habla a Maràì; Maràì hace un gesto de rechazo de la pregunta o de Dios; Sonia recibe otra pregunta; habla al público:

Señor Maràì, ¿qué tiene que decir a los que todavía hoy sostienen que fue un combate amañado?

Sonia habla a Maràì; Maràì a Sonia; Sonia al público:

Intentaron comprarme. Está aquí, el que me quiso comprar, es el que ha organizado todo esto, ha querido darme la mano, su voz no ha cambiado. No voy a darte la mano, hijodeputa. Yo no me vendo. No soy una puta.

Sonia recibe inmediatamente otra pregunta; habla al público:

Señor Maràì, ¿no cree que el árbitro debió parar el combate?

Sonia habla a Maràì; Maràì a Sonia; Sonia al público:

El árbitro no pudo parar el combate. Nada hubiera podido parar el combate.

Silencio. Sonia recibe otra pregunta; habla al público:

Señor Maràì, ¿qué es lo primero que pensó al salir del coma?

Sonia habla a Maràì. Maràì se vuelve hacia la otra mitad del ring y habla a Sonia; Sonia habla al público, para lo que de vez en cuando tendrá que pedir silencio a Maràì.

Me di cuenta de que no estaba de pie y de que no estabas conmigo. No estabas conmigo y yo quería cerrar los ojos otra vez, pero cuando los cerraba veía un resplandor. Oía a la enfermera moverse

por la habitación. Cuando la oí salir, me levanté, busqué a tientas la ropa y salí a la calle, no quería salir a la calle desnudo. La calle estaba llena de pasos de personas que huían y de pasos de personas que perseguían. Volví a mi habitación, me quité la ropa y esperé de pie a que la enfermera volviese. Cuando entró, dio un grito y corrió a avisar. Luego vinieron días de gente entrando y saliendo, discutían sobre qué hacer conmigo, mi mujer, mis hijos, el médico, la enfermera, todos sentían vergüenza por mi derrota. Un día la enfermera me dijo que me iba a casa y que de vez en cuando iría a visitarme. Nunca me visitó. Aprendí a moverme por la casa. A contar los pasos. Desde la cama hasta la puerta de la habitación: cuatro pasos. Desde la puerta de la habitación hasta la puerta de la cocina: siete pasos. Desde la puerta de la cocina hasta el grifo: dos pasos. Me di cuenta de cómo suena un vaso de cristal cuando lo meten en otro. Me di cuenta de cosas en las que nunca me había fijado. Momentos en los que no me había fijado. A veces me enfurecía y rompía cosas, pero cada vez comprendía más. Comprendía mi vida, cada momento, por fin.

Silencio. Sonia recibe otra pregunta; habla al público:

Señor Maràì, ¿no piensa usted que los niños ahora tienen demasiada libertad?

Silencio. Maràì habla a Sonia, quien habla al público. En algún momento, Maràì se descalzará. En otro, mostrará un viejo mapa.

En varios momentos, Sonia parecerá recibir por los auriculares instrucciones que decidirá no obedecer.

Voy a descalzarme. No es una falta de respeto, es todo lo contrario. No tengo nada contra vosotros. Espero que Sonia me esté traduciendo bien. Cuando el avión ha aterrizado, me han acompañado a recoger mi maleta y me han llevado hasta la salida. Ella me ha saludado en mi idioma, por mi nombre, pero ¿cómo sabía que soy quien le han dicho que soy? ¿Y si Maràì murió de aquel combate? “Soy su intérprete, señor Maràì, me llamo Sonia. He tenido que traer a mi hija conmigo, no quería entrar en el colegio”. La niña estaba esperando en el asiento de atrás. “¿Dónde vamos?”, he preguntado a Sonia. “Al hotel. ¿O quiere usted comer antes, señor Maràì?”. “No quiero ir al hotel ni a comer. Quiero ir a estos tres sitios”. Y le he enseñado este mapa. “Es un mapa de hace treinta años, Sonia. Quiero ir a los sitios marcados. Y quiero que me digas por dónde vamos pasando. ¿Por qué conduces tan despacio?”. “No he podido dormir”, ha dicho, “no quiero que nos hagamos daño”. De camino, me ha explicado lo que esperabais de mí. Que no hablase solamente para listos, que diese respuestas cortas pero no muy cortas, que intentase ser ameno, que contase anécdotas porque a la gente le gustan las anécdotas. Me ha dicho todo lo que queríais que dijese, pero yo no he resistido treinta años para obedecer. He tenido mucho tiempo para pensar, a oscuras. A veces me enfurecía y rompía cosas. Rompí un espejo, mis hijos

no lo entendían: ¿por qué rompe un espejo, si está ciego? Rompí muchas cosas hasta que empecé a pensar. Yo nunca había pensado. Empecé pensando en cosas que ya no podía ver pero que aún recordaba, luego pensé en cosas que nunca he visto. No es falta de respeto, es todo lo contrario. Antes de cada combate, subía al ring descalzo para sentirlo. Echo de menos el tacto del ring, el olor del ring. Este ring está muy limpio, hace mucho que nadie sufre aquí, pero no conseguirán borrar el olor de los cuerpos. Espero que Sonia no me cambie las palabras, sobre todo al final. No he venido a decir las palabras que habéis venido a oír.

Viendo que Maràì no va a añadir nada, Sonia pide otra pregunta, que tarda en llegar. Habla al público:

Señor Maràì, tuve la desgracia de presenciar aquella carnicería. Mi padre me trajo a ver el combate y no se lo he perdonado. No he vuelto a asistir a ninguno, ni lo haré nunca. Recuerdo cómo se miraban: pensé que querían matarse. ¿Querían matarse?

Sonia habla a Maràì; Maràì tarda en hablarle a ella; lo hará acabando con un gesto que envuelve al público.

Quién sabe si morimos aquella noche. Quién sabe si somos fantasmas. Quién sabe si vosotros sois fantasmas.

Sonia recibe otra pregunta, pero Maràì se precipita a hablarle. Sonia habla al público:

La noche antes del combate no podía dormir y salí a la calle. Llovía. No conocía esta ciudad, no conocía a nadie. Llovía cada vez más

fuerte, contra mi rostro, no me sentía capaz de defenderme de la lluvia, no me sentía capaz de defenderme. Quería pedir ayuda, pero ¿y si pedía ayuda y nadie me la daba? Tenía un mapa de la ciudad, con él llegué hasta la puerta de este lugar en que al día siguiente iba a combatir. Alguien se me acercó a través de la lluvia y me dijo: “¿Necesita ayuda?”. No en mi lengua, ni en la suya, con un gesto. Las fotos me habían hecho pensar en él como alguien mayor. Me pareció que él no me esperaba tan viejo, también a él las fotos lo habían confundido. Me preguntó si quería entrar aquí, él sabía cómo hacerlo. Me ayudó a secarme la cara. Peleamos. Reímos. Me acompañó hasta mi hotel y esperó a que me durmiese y al día siguiente pude pelear.

Silencio.

También yo creo a veces que fue un sueño, ese encuentro la noche antes del combate. Si fue un sueño, fue verdad.

Silencio. Maràì hace a Sonia un gesto indicando que quiere decir algo más, pero luego no encuentra palabras para hacerlo. Sonia recibe otra pregunta. Habla al público:

Para acabar, señor Maràì, ¿quiere decir algo al hombre con el que peleó en este ring hace treinta años?

Sonia habla a Maràì, quien replica sin dejarle acabar. Sonia habla al público:

Yo diré cuándo acabar.

Sonia termina de hacer la pregunta interrumpida por Maràì. Maràì se vuelve hacia la otra mitad del ring y luego habla a Sonia. En

cierto momento, comenzará a hacer gestos pugilísticos, hasta acabar poniéndose en pie y moviéndose como si boxease contra un rival. Sonia habla al público:

Chocan nuestros guantes en el centro del cuadrado y tus pies empiezan a saltar, izquierda-derecha, delante-atrás, yo no levanto los míos, no voy a desperdiciar ni una pizca de fuerza, voy a dejar que tú despilfarres la tuya en esa exhibición infantil, izquierda-derecha, delante-atrás, voy a tener paciencia, voy a observarte hasta que tú mismo me muestres cómo vencerte, delante-atrás, izquierda-derecha, bailas sin atacar, sabes que estoy esperando tu error, el público protesta, quieren golpes y sangre, quieren verte romperme y eso es bueno para mí, es tu gente y vas a obedecerles, lanzas tu derecha y el público aúlla, tu izquierda, tu derecha, me abrazo a ti, echo todo mi peso sobre ti, tus puños se pierden en mi cuerpo como en un montón de arena, no sé qué me gritan pero sé que son insultos, das dos pasos atrás buscando espacio para armar un buen golpe, bajas los puños, te ofreces, “¿Me tiene miedo, abuelo?”, disparo la izquierda contra tu mandíbula, no esperabas un puño tan rápido, te tambaleas, caes lentamente, el árbitro cuenta uno dos tres cuatro, apoyas una rodilla sobre la lona, seis siete, el público ruge al verte en pie, no estás seguro de estar en pie, sólo ves sombras, ¿cuál de esas sombras soy yo?, lanzo mi izquierda contra tu rostro, la derecha contra tus costillas, tengo que acabar cuanto antes, de tu ceja brota sangre, si vuelves a caer no podrás

levantarte, agitas los brazos para mantenerme alejado, no puedo dejar que te recuperes, un-dos, un-dos, levanta el brazo, muchacho, no quiero hacerte más daño, no voy a abrir la boca aunque me falte el aire, daría el alma por un trago de agua, una esponja en la nuca, camino hacia ti fingiendo vigor, la mano izquierda en la mejilla, amago con la derecha, disparo la izquierda, la esquivas, no cierro a tiempo el hueco y tu puño estalla en mi oreja, tengo que mantenerme en pie, no sé si estoy en pie, sólo veo sombras, ¿cuál de esas sombras eres tú?, surges de todas partes, mi rostro arde, el público se levanta gritando tu nombre, qué ganas de arrodillarme, qué ansia de arrancarme el corazón, un-dos, un-dos, cada golpe es un puñal, ¿por qué dejas de pegarme?, ¿por qué caminas hacia atrás?, pides al árbitro que pare el combate, pido al árbitro que no pare el combate, avanzo hacia ti con la boca abierta, jadeante, un cuchillo me atraviesa las sienes, no sabía que se pudiese sufrir tanto, te golpeo y me golpeas, la sangre que nos cubre es la misma sangre, las bocas saben a una sola sangre, ya no vemos el mundo, ya no oímos el mundo, te apoyas en las cuerdas porque las piernas no te sostienen, tus brazos cuelgan como ramas rotas, sólo podré dar un golpe más, eres mío pero un golpe lo cambiaría todo, lo que te queda de vida lo pones en tu puño izquierdo, mis ojos se deshacen en la oscuridad y el silencio, el público, el mundo, tu rostro, todo desaparece, todavía no sé que he caído y qué tú has roto a llorar.

Silencio. Maràì saca algo que muestra hacia la mitad derecha del ring. Habla a Sonia; Sonia al público:

Yo no he estado casi nunca en el mundo. Aquella noche sí. Sólo he estado en el mundo, completamente en el mundo, aquella noche, aquí, contigo. Estaba realmente en el mundo, absolutamente. Eso te lo debo a ti. Haber estado en el mundo una vez, realmente. Te he traído algo. Cuando supe que no volvería a ver, empecé a regalar cosas. Cosas que amo y que ya no puedo ver, quiero que las tengan personas que pueden verlas. Puede que alguno de ellos, cuando vea su regalo, piense en mí. El tuyo tenía que ser especial, un regalo para la única persona con la que he estado realmente. Es difícil encontrar en el mundo a alguien con quien estás realmente, la mayoría muere sin haberlo encontrado. Yo tardé mucho en entender, durante años no entendí qué había ocurrido realmente. Pocos pueden decir: conozco mi deseo; pocos entienden su deseo. No queríamos matarnos. Queríamos morir. Aquella noche, aquí. Seguimos aquí, aquella noche, solos tú y yo, en un combate sin fin. Sé que sientes mis puños cada noche, sé que tienes memoria de cada uno de mis golpes. Tu regalo tenía que ser el más importante. Lo reconoces, ¿verdad? El último golpe fue tuyo. Luego vino el tiempo hasta que desperté y el tiempo después del despertar. En el tiempo de después, las palabras importan más que antes, en este tiempo dependemos absolutamente de las palabras. He tenido

tiempo para buscarlas. He encontrado las palabras y he venido a decir las. El deseo es la única verdad. Sólo el deseo es verdad.

Besa a Maràì en los ojos y se echa a dormir en el ring, en posición fetal. Duerme. Oscuro.

VÁRIA

VARIA

Escrita de Trânsito Universal: o drama trans de Copi

*Universal Transit Writing: Copi's
drama trans*

Ivan Delmanto

Recebido em: 8 de janeiro de 2021

Aceito em: 10 de janeiro de 2021

Ivan Delmanto é dramaturgo, diretor
teatral e professor de Teoria Teatral
no Departamento de Artes Cênicas
da UDESC.

Contato: ivandelmanto@yahoo.com.br
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:
performatividade; dramaturgia;
teatro contemporâneo; teatro
argentino

KEYWORDS: performativity;
dramaturgy; contemporary
theater; argentine theater

Resumo: O artigo analisa um texto teatral do autor argentino Copi, buscando abordar implicações de diferentes noções de identidade no teatro argentino moderno. Procura-se demonstrar que aspectos do teatro contemporâneo, antecipados na obra do autor argentino, tais como a participação criadora do espectador na experiência artística e a existência de um conceito ampliado de encenação, são necessários para se compreender a espécie de escrita de trânsito universal, fortemente ancorada à realidade histórica argentina, presente em *Eva Perón* de Copi.

Abstract: The article analyzes a theatrical text by the Argentine author Copi, seeking to address the implications of different notions of identity in modern Argentine theater. It seeks to demonstrate that aspects of contemporary theater, anticipated in the Argentine author's work, such as the spectator's creative participation in the artistic experience and the existence of an expanded staging concept, are necessary to understand the kind of universal transit writing, strongly anchored to the Argentine historical reality, present in *Eva Perón* de Copi.

O tubarão avança até mim. (...) Pierre esconde a cara na areia para evitar ver a cena. Soam as três. Onde estou? (Copi, 2012, 101-102).

“Merda. Onde está meu vestido de Presidente?” (Copi, 2007, 7). Assim começa a peça *Eva Perón*, de Copi. Escrita em francês, a peça estreou em Paris, em 1970, acompanhada de escândalo: “na noite de estreia, um grupo de mascarados entrou na sala, golpeou várias pessoas do público e detonou uma bomba. Segundo os jornais da época, o grupo estava ligado ao general Perón, que então vivia em Paris¹” (Molina, 2017). Após o episódio, Copi teve a peça censurada em seu país e não voltou à Argentina, até 1984.

A resposta da mãe à pergunta inicial de Eva revela o foco narrativo antiperonista² que caracteriza a *Eva Perón* de Copi: “todos os seus vestidos são vestidos presidenciais” (Copi, 2007, 7). Então Evita revira malas que estão jogadas pelo cenário, diz que já enlouqueceu procurando o vestido, para depois reencontrá-lo, amarrotado no chão, pois a enfermeira, que deveria ter cuidado da conservação das roupas, também está perdida na desordem de Eva. “Pegue o vestido, pinte minhas unhas. É disso que se trata. Do vestido presidencial e das unhas. Corpo visível e trajes de gala, usados

1 Tradução minha. Sempre que citadas obras que estão originalmente em espanhol, a tradução será minha.

2 Sempre foi lugar comum entre os antiperonistas a acusação de que Eva Perón era a verdadeira governante do Estado, submetendo o marido presidente a seus caprichos e vontades. A seguir analisaremos a presença desse discurso na peça de Copi.

como atributo porque são, como se sabe, uma dimensão fundamental da personagem (teatral e política)” (Sarlo, 2005, 21).

Segundo Molina (2017), “a Eva de Copi é trans, e ela o é explicitamente”. Não só porque na encenação original era interpretada por um homem (a pedido do autor, e esse ator era Facundo Bó), mas porque

é claro que a personagem não tem o câncer que a história atribui a Eva (do útero) porque – sendo homem – Evita não tem útero (ou câncer). Eva Perón de Copi transmuta os sexos e os significados de todas as coisas, especialmente ideias e ideais políticos, ódios e amores. Eva Perón vive (e por isso não morre na peça) porque sua transexualidade a salva do câncer, da submissão ao poder político e de todas as banalidades da vida social. Evita não morre na peça, mas para não morrer (e para o Povo acreditar que ela morreu) deve matar uma mulher, a enfermeira, a verdadeira, a representante do povo peronista que acredita em El Líder. Perón, no trabalho de Copi, não sabe que Eva escapou e que a morta é a enfermeira (Molina, 2017).

A esse cadáver trocado Perón dedica o discurso final, que encerra a peça. E cada palavra que ele diz tem outro significado ao compreendermos que não é Eva quem está no caixão, mas outra, anônima, uma trabalhadora, representante de sua classe. A regra geral do texto, que a encenação sugerida pelo autor aprofunda, é a do trânsito e transmutação de quase tudo o que surge em cena: fatos históricos, sentidos, identidades.

Interpretada pelo ator Facundo Bo, a Evita de Copi se apresenta, já da dramaturgia, como uma “cópia” vulgar e carnalizada da Evita “original”. Aqui, o procedimento do travestimento não consiste apenas em produzir uma personagem feminina por um intérprete masculino, mas em deslocar o sentido histórico da figura pública que ele recria. A travesti Evita dispensa aquelas características ideais de cuja incorporação performativa a histórica Eva Perón foi produzida como a exemplar “mãe da pátria”. (...) Não só não

corresponde aos ideais das mulheres (uma feminilidade dócil, maternal e abnegada, disponibilidade ao serviço e cuidado, submissão ao marido, etc.), nem corresponde aos ideais de uma primeira-dama (decente, culta e educada, gentil e patriótica, humilde, etc.) – suposições de uma heroína popular –, mas também não faz nenhum esforço para escondê-la (Succi, 2016, 95).

Ao apresentar Eva como uma personagem bastante distinta da mitologia peronista que a construíra como “mãe da pátria”, conforme aponta Succi, Copi reproduz uma série de acusações bastante frequentes no repertório antiperonista. É importante notarmos que os procedimentos de travestismo não consistem, na peça, apenas em apresentar uma personagem feminina por um intérprete masculino, há uma espécie de teor de verdade histórico subjacente que vai além dos importantes aspectos performativos de gênero apontados por Succi.

A mitologia de Evita como redentora dos pobres, antes tratados como o Outro da modernização nacional, esteve relacionada, desde seu início, a um dos mitos fundadores da nação argentina, presente, por exemplo, na obra *Facundo: civilização e barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento. O texto narra as disputas para a construção do Estado-nação e define um processo histórico que estaria marcado pela oposição entre o bárbaro e o civilizado, ou seja, entre o gaúcho e o estrangeiro. Sarmiento cria a imagem de duas argentinas, rivais e incompatíveis. Luciana Medeiros Teixeira (2015) recorda que durante o período colonial essas duas argentinas se desenvolveram separadamente, sem estabelecer contato. “Os homens da cidade conservaram os hábitos europeus enquanto os do campo desenvolveram hábitos próprios frente às adversidades impostas pela natureza” (p. 91). A criação

da nação dependeria, portanto, de uma ação civilizadora a ser realizada pela intelectualidade, por meio da educação universal, de matriz liberal democrática. Uma primeira-dama inculta e de passado duvidoso, que se confundia com as palavras e cometia graves erros ortográficos, era, para a elite europeizada e colonialista de Buenos Aires, o retorno dos piores pesadelos reprimidos da barbárie, o que justificaria sua oposição encarnizada à Evita peronista – como podemos identificar no seguinte trecho de *Santa Evita*, romance de Tomás Eloy Martínez:

Os argentinos que se acreditavam depositários da civilização viram em Evita uma obscena ressurreição da barbárie. (...) A repentina entrada em cena de Eva Duarte arruinou o bolo da educada Argentina. Aquela mulher barata, aquela bastarda, aquela merda – como era chamada nos leilões de fazenda – foi o último peido da barbárie. Ao passar, você teve que cobrir o nariz (Martínez, 1996, 70, grifos nossos).

A outra argentina, que não era depositária da “civilização”, que era tão “barata”, “bárbara” e “bastarda” quanto Evita, identificara-se com as representações mitológicas do peronismo, que convencionou chamar seus adversários de “oligarcas”. A argumentação que pretendo desenvolver neste artigo procurará, a partir de um embate com a forma teatral da peça de Copi, revelar que o travestismo presente em *Eva Perón* não se relaciona apenas a uma problematização da performatividade mítica da “mãe bárbara da pátria” e às acusações, frequentemente reproduzidas pelo discurso da oposição, que requestravam impérios patriarcais como forma de atacar Evita, a quem tais adversários consideravam “o único e verdadeiro macho”

do governo. A obra de Copi não transforma Eva em um homem. E também não a apresenta como travesti somente para

mostrar a cozinha do jogo político de construção de uma heroína, Copi propõe um olhar para a política como uma grande operação performativa que materializa as coisas que enuncia por meio da repetição e da espetacularização (Succi, 2016, 97).

Não estamos diante, salvo engano, de uma crítica à “política”, como entidade abstrata ou metafísica, mas sim de uma mirada histórica capaz de desvelar o contexto da sociedade argentina em um momento decisivo da formação do país durante o século XX. As dicotomias entre civilização e barbárie, classe trabalhadora e Estado, liberalismo e populismo, sindicalismo e autonomia operária, geralmente identificadas nas melhores análises sobre o período peronista, configuram-se, por meio da construção da heroína e protagonista de *Eva Perón*, como um campo de forças instável, ambíguo e em perene movimento. O universo “trans”, pressuposto da dramaturgia e da encenação sugerida por Copi, abrange mais do que as performances de gênero: procura definir uma escrita cênica de trânsito universal, movimento de impasses que está relacionado ao substrato histórico do Estado peronista e de suas múltiplas tensões.

Procurarei utilizar neste artigo um conceito capaz de abarcar os múltiplos trânsitos presentes na *Eva Perón* de Copi, bem como, ao mesmo tempo, as exigências particulares que a obra apresenta ao espectador/leitor. Esse conceito, que a análise da peça pretende testar, parte de uma ampliação do campo semântico do *opsis*, empreendida por Luis Fernando Ramos, a partir

de uma leitura da *Poética*, de Aristóteles³, que procura destacar a dimensão da encenação como parte fundamental à consumação do texto teatral.

Em um momento histórico que pode ser definido, desde a década de 1960, pela suspensão das fronteiras entre artes como o teatro, a performance, a dança e a chamada “performance-art”, considerando-se também que o campo das artes visuais transcendeu os suportes tradicionais da tela e da escultura, e transformou as galerias e museus de espaços expositivos em espaços não convencionais de encenação, “a predominância do *opsis* sobre o *mythos* no teatro contemporâneo, que se constituiu ao longo de todo século 20, e, na primeira década do século 21, configura uma teatralidade expandida para todas as artes performativas” (Ramos, 2009, 79).

Nessa configuração, que Ramos identifica como a de uma teatralidade expandida, a separação entre *mythos* e *opsis* – que na *Poética* aristotélica

3 Aristóteles apresenta duas visões aparentemente contraditórias sobre o “espetáculo” (*opsis*) na sua *Poética*. Em 1450b, afirma: “das restantes partes constituintes da tragédia, a música é o maior dos embelezamentos, e o espetáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. E que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os atores. E, para a montagem dos espetáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas” (Aristóteles, 2008, 50-51). Mais adiante, no entanto, em 1462a, o embelezamento produzido pelo espetáculo já não é visto como estranho à arte: “[a tragédia] é melhor porque tem tudo que a epopeia tem (já que até pode usar o mesmo metro) e tem ainda um elemento que não é de menos importância, como a música [e o espetáculo], através dos quais se produzem os mais vivos prazeres” (Aristóteles, 2008, 105). Parece-me que o importante para a discussão proposta neste artigo é observar que o *mythos*, nas poéticas de origem aristotélica, era sempre considerado de maneira autônoma em relação ao espetáculo, mesmo que o último fosse capaz de despertar “os mais vivos prazeres”. As experiências cênicas iniciadas e desenvolvidas durante século XX, a partir do teatro europeu, das quais Copi é um representante, consideram, pelo contrário, o papel da encenação tão significativo quanto aquele atribuído ao texto dramaturgico.

opunha a narrativa textual⁴ e os recursos cênicos, de pura visualidade, utilizados para apresentar essa dramaturgia —, agora estabelece a encenação como universo independente do texto teatral, capaz de produzir sentidos por meio “da construção imagética de superfícies e cores, e de fruições áudio tácteis e percepções sensoriais não codificáveis” (Ramos, 2009, 79). Procurarei demonstrar a seguir que, se para a leitura de *Eva Perón* ainda é necessário considerar a sua dimensão literária (*mythos*), o elemento necessário para aprofundar essa leitura será o *opsis*.

Há na obra teatral de Copi uma urgência e necessidade dessa dimensão da encenação. Na *Eva* de Copi, o seu *opsis*, já previsto pelo autor durante a escrita do texto, é baseado na transexualidade da protagonista, enigma que atrai o espectador em um campo de forças instável, exigindo um esforço de cocriação para consumir os sentidos da obra. Não estamos, assim, diante de mera aleatoriedade dos significados, mas sim de uma obra, formada por texto e espetáculo, em que o movimento e a transformação modificam o tecido da mitologia original, que envolve o fenômeno histórico do peronismo na Argentina tecendo, por meio da encenação, significados alegóricos⁵.

4 O termo *mythos*, empregado por Aristóteles na sua *Poética*, pode ser traduzido por “enredo”, ou seja, a história organizada em entrecho ou intriga. Nas obras teatrais que seguem o paradigma aristotélico, podemos ver no *mythos* a totalidade da dimensão textual da peça, já que, nestes casos, a dramaturgia literária é sempre organizada por meio de uma narrativa, que expõe uma ação unitária e progressiva.

5 Parto aqui do conceito de alegoria formulado por Walter Benjamin. A alegoria revelaria a antinomia das coisas, em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”. A ambiguidade e a multiplicidade podem ser consideradas as marcas essenciais da concepção alegórica, em que a ambiguidade não passa da “riqueza do desperdício” (Benjamin, 2007, 192). A marca da alegoria seria assim o distanciamento das coisas do seu sentido original, a alienação das

Se o núcleo vivo da peça é realizado em sua encenação, é possível ler na exigência de Copi, da representação do papel de Evita ser realizada, necessariamente, por um homem, um recurso cênico que configura sentidos fundamentais à leitura crítica do texto. Tal recurso permite transformar o transformismo de corpos e de gêneros, de masculino e de feminino, de Perón e Evita, do Rei e da Rainha, em uma alegoria nacional do poder soberano na Argentina e da sua crise e impasses históricos, durante o regime peronista. O corpo em trânsito constante de Evita, ora homem, ora mulher, ora vivo, ora morto, está em disputa durante a peça. E o que resta, no final, é um corpo falso, de enfermeira vestida de rainha. A fuga final de Evita pode ser lida como o declínio definitivo do poder soberano, que deixa no seu lugar um falso cadáver, em um trânsito constante de imagens e de significados.

DIALÉTICA NEGATIVA ARGENTINA

Em seu já clássico estudo sobre a peça de Copi, Beatriz Sarlo ressalta as dimensões ficcionais e espetaculares, em torno de Eva Perón, desveladas no texto de Copi, localizando assim o escândalo gerado pela estreia da peça⁶.

coisas da sua verdadeira essencialidade, na medida em que *allo-agorein* significa dizer outra coisa; a alegoria é a afirmação da diferença sem qualquer perspectiva de reconciliação. No universo da alegoria não existe mais ponto fixo e imutável, nem no objeto, nem no sujeito da interpretação alegórica, que garante a verdade do conhecimento.

- 6 Para Sarlo, “Eva, a defensora das trabalhadoras, assassina sua jovem enfermeira; Eva, mãe dos humildes, provoca uma cena fortemente homossexual antes de matá-la; Eva, que rememora o passado de humilhada para que mais ninguém tenha de suportar humilhações, na peça de Copi submete a própria mãe à abjeção de mendigar a futura herança” (2005, 18).

Dizer que a peça trata do vestido presidencial de Eva e das unhas (aquelas que, nas fotos, sempre aparecem perfeitamente cuidadas, brilhantes e vermelhas), significa identificar, na obra de Copi, as ressonâncias simbólicas do corpo político de Eva.

Nos regimes monárquicos, aponta Claude Lefort (2011), a pessoa do monarca apresenta-se como poder incorporado: o corpo régio ungido seja por laços de sangue, seja por direito divino⁷. Para E. H. Kantorowicz (1998), o rei possui um corpo político e um corpo natural, sendo que “os Dois Corpos do Rei constituem uma unidade indivisível, sendo cada um inteiramente contido no outro. Entretanto, não pode haver dúvida em relação à superioridade do corpo político sobre o natural” (Kantorowicz, 23). O estado de perfeição absoluta sobre-humana dessa persona fictícia real seria resultado de uma ficção no interior de uma ficção, de um corpo no interior do outro. Essa encarnação do corpo político em um rei de carne não somente desfaz as imperfeições do corpo natural, mas “transmite imortalidade para o rei individual como Rei, isto é, em relação ao seu supercorpo” (Kantorowicz, 1998, 25).

O corpo de Eva inscreve-se, segundo Sarlo, nessa linha simbólica e ideológica: “O regime peronista era escassamente republicano, mais plebiscitário que democrático, com um baixo nível de instituições políticas representativas, e, em contrapartida, sustentado por algumas corporações e um vasto movimento social” (Sarlo, 2005, 89). Além de personalista, tal

7 Nas palavras de Lefort, “O Antigo Regime é composto de um número infinito de pequenos corpos que dão aos indivíduos suas referências identificadoras. E esses pequenos corpos se organizam no seio de um grande corpo imaginário do qual o corpo do rei fornece a réplica e garante a integridade” (2011, 150).

regime era “cortesão na aquiescência e no afago ao líder”, e, dado importante para compreendermos a peça de Copi, era “fanático na devoção e culto à sua esposa” (Sarlo, 2005, 89). Eva representava, mais do que uma colaboradora de Perón, alguém que incorporava o poder em uma sociedade política de duas cabeças, de dois corpos. Se Perón representava o “corpo natural” da presidência, Eva simbolizava o corpo político do poder, de caráter sobre-humano, detendo foros especiais acima das instituições republicanas.

Para Zanatta, que colheu depoimentos de diversos embaixadores que trabalharam na Argentina durante o período peronista, era difícil entender, mesmo para observadores experientes na diplomacia internacional, se era Perón ou Evita quem governava a Argentina, e por isso podemos dizer que investigar o período é estar diante do “caso extraordinário de um regime verdadeiramente dual” (Zanatta, 2011, 181).

Eva (...) simplesmente apresentara ao governo e à administração um grande número de funcionários que eram leais a ela, até que controlassem grande parte do mecanismo. A situação que prevaleceu por algum tempo, (...) era de dura luta interna, em que o peronismo se dividia entre seu núcleo original e o lado dos seguidores de Eva, organizados no partido peronista feminino e no poderoso sindicato dos trabalhadores, o Confederação Geral do Trabalho (CGT) (Zanatta, 2011, 152).

O dualismo de poderes, que também significava a representação contraditória de diferentes frações e interesses de classe, corporificados em Eva e em Perón, agravou-se após a morte de Eva. Foi como se sua morte reformulasse os diferentes problemas que sua liderança havia levantado:

como se sua pregação moralizante e mística, extremista e maniqueísta, mais parecida com sermões religiosos do que com discursos de políticos, tivesse dividido o país e as consciências a ponto de romper a delicada teia de interesses e acordos corporativos em que o peronismo confiou desde o início, tornando a recomposição do quebra-cabeça mais difícil do que nunca (Zanatta, 2011, 324).

Assim, a identidade cambiante de Eva, na peça de Copi, alegoriza também essa transitória e “delicada teia de interesses e acordos corporativos”, tensão que também se manifestava na oposição entre Eva e o marido, e entre os interesses distintos que cada um representava. Rosto do peronismo perante o povo, coordenando os programas governamentais de auxílio social⁸, Eva funcionava no imaginário coletivo como porta-voz dos humildes, “seu corpo é aurático, no sentido que tem essa palavra nos textos de Walter Benjamin. Produz autenticidade só pela própria presença” (Sarlo, 2005, 89).

IBIZA – Vamos, minha querida. Você nos pediu para ficarmos aqui trancados com você até o fim. É o inferno, eu concordo, mas foi ideia sua. E agora você quer dar um baile?! Ou um jantar para os íntimos! Vamos Evita, não seja covarde; já estamos quase no fim. Continue nos torturando, nós, o quanto você quiser, de qualquer maneira nós amamos isso, mas não se dê ao espetáculo, querida. Não seria bom. Nós sairemos daqui com o seu cadáver embalsamado e você será para sempre a imagem exata da santidade. Evita Virgem Maria. Não estrague seu próprio plano (Copi, 2007, 16).

8 Por meio da Fundação Eva Perón, gradualmente, o trabalho social voluntário assumiu grande significação durante a trajetória deste “duplo governo” peronista, envolvendo-se com as demandas das comunidades, vigiando e denunciando seus comportamentos políticos desviantes e distribuindo presentes, que eram fornecidos pela Fundação. “Eva reconhece essa mudança quando afirma que de acordo com o que ela havia concebido, o trabalho social também era uma forma de participação política, que ela definia como ‘fazer sentir a presença protetora de Perón em todo lugar e em toda família na Argentina’” (Sohiet, 2000, 43).

A fala de Ibiza, ajudante de Perón, apresenta a situação dramática da peça de Copi: Eva está com câncer, ou afirma estar, e vive às custas de injeções de morfina, trancada na própria casa com a mãe, o marido e uma enfermeira, há dez dias, aguardando a morte. Ibiza revela, no entanto, que a agonia final do corpo natural de Eva é uma estratégia política, que garantirá, por meio do seu cadáver a ser embalsamado, a persistência da memória e do simbolismo do corpo político da primeira-dama. Na trama articulada pela personagem de Copi, escondendo-se durante a etapa terminal da doença, Eva protegeria suas belas formas físicas da deterioração em público, e o embalsamento seria um meio para manter esse corpo material produzindo o corpo político do peronismo, encarnando o poder nas suas formas femininas e dando corpo à sociedade argentina⁹.

MÃE – Evita, eu não estou brincando. Você sabe o que dizem no rádio?

EVITA – O que dizem?

MÃE – Eles falam de você o tempo todo. Eles passam sua vida como uma novela e dizem que você está morrendo. Tem um monte de gente esperando do outro lado da porta.

EVITA – E daí?

MÃE – E daí, e daí que a gente não pode dar um baile! E se eles perceberem? (Copi, 2007, 20).

A suspeita que emerge da fala da Mãe – a de que Evita não estaria verdadeiramente doente – ronda todas as cenas da peça, como o fantasma de sua presença soberana, assombrando Perón, mas também alimentando

⁹ Para Sarlo, o corpo de Eva “dava corpo a um novo tipo de Estado, o que se poderia chamar de ‘Estado de bem-estar à *criolla*’, e consolidava um ritual absolutamente necessário a esse Estado” (2005, 91).

o domínio do casal sobre a população enfeitiçada. O fato de Evita ser representada por um homem reforçaria, no plano da encenação, a falsidade da narrativa do câncer de útero da soberana. O desfecho da trama, em que Evita foge após assassinar sua enfermeira, enquanto Perón pronuncia um longo discurso que antecipa o culto à memória e ao corpo desaparecido de Eva, parece confirmar as narrativas da doença e da morte como derradeiras e definitivas estratégias de propaganda. Desaparecido, o cadáver de Evita se perpetuaria como um infinito reclame no imaginário popular:

PERÓN – Eva Perón se apagou. Eu decreto uma semana de luto nacional no final da qual será realizado o funeral. (...) Eva Perón foi atacada pela mais atroz das doenças. (...) Tentemos interpretar, mais uma vez, a vontade divina. Eva Perón não está morta, ela está ainda mais viva do que nunca (Copi, 2007, 48).

Se a democracia surge quando o corpo do rei se encontra destruído, fazendo com que o poder apareça como “um lugar vazio e aqueles que o exercem como simples mortais que só o ocupam temporariamente” (Lefort, 2011, 150), o regime democrático ideal apagaria a identidade entre os dois corpos: corpo político e corpo natural do monarca. A doença imaginária da Evita de Copi faz com que o corpo duplo do peronismo resista, transformando, na narrativa da peça, sua fuga em uma morte também fantasiosa:

EVITA – A ideia do câncer foi sua. Eu não sei como explicar, mas eu tenho certeza que foi ideia sua; está me entendendo? Não está. Não é uma coisa que eu tenha inventado sozinha, essa doença. Tanto faz. Onde está o chapéu? (...) *Evita sai. Ibiza deita o corpo da enfermeira sobre uma mala, coloca uma peruca. Ibiza sai* (Copi, 2007, 46-47).

É preciso nos determos nessa difusão social da fantasia, exposta na peça pela estratégia da doença, da falsa morte e do corpo sacralizado de Eva. A fantasia surge entrelaçada à criação de um Outro ameaçador do qual é preciso imunizar-se, representado na peça pelas unidades de ação, de tempo e de lugar, recurso estranho aos padrões do drama moderno europeu, referência inicial da dramaturgia de Copi: Evita está sempre trancada em casa, junto com os outros personagens, como se buscasse exorcizar a ameaça de um arrombamento do *locus* soberano, em que a intrusão de elementos estranhos faria desfalecer o corpo peronista. A manutenção das três unidades parece expressar, no plano da forma dramática, o encerramento e encarceramento dos representantes do poder peronista, em que as fantasias de uma doença e de uma morte imaginárias funcionam, no âmbito social, fora do espaço privado do poder, como a transformação do corpo da Rainha no corpo do Estado, que permanece presente, fantasma ameaçador, mesmo que em sua ubiquidade. Como diz na peça *Perón*, ainda em seu discurso final: “Sua imagem será reproduzida infinitamente em pinturas e em estátuas para que a sua lembrança fique viva em cada escola, em cada local de trabalho, em cada lar. Do alto de seu pedestal” (Copi, 2007, 48).

Ao mesmo tempo, a fuga de Evita sugere, na peça, uma recusa à individuação, uma negação final do seu papel como soberano e como indivíduo constituinte. Para Esposito, ao contrário de excluir-se ou contrapor-se, absolutismo e individualismo estão “implicados numa relação reconduzível ao mesmo processo genético” (2017, 78). Por meio do absolutismo, “os indivíduos se afirmam e se negam ao mesmo tempo (...), eles

se destituem enquanto sujeitos instituintes” (Esposito, 2017, 78). Exatamente a comunidade é abolida mediante a individualização forçada constituída pelo dispositivo soberano. Há um efeito de desvinculação que o poder absoluto projeta sobre todos os súditos, ao transformá-los em indivíduos igualmente absolutos por meio de sua subtração ao espaço comunitário e sua vinculação ao corpo do soberano. “A soberania é o *não ser* comum dos indivíduos. A forma política de sua dissociação” (Esposito, 2017, 78). Ainda para Esposito, indivíduo significa ser tornado indiviso, unido a si mesmo, pela mesma linha que o separa dos outros. Quando afirma, na sua cena final, que não inventou sozinha a doença, Evita transfere para o corpo soberano, para a estrutura do Estado, a responsabilidade por suas encenações e pelo seu desaparecimento. “Poder-se-ia afirmar que a soberania, em última análise, não é mais do que o vazio individual criado em volta do indivíduo” (Esposito, 2017, 79).

Sabemos que, no plano dos fatos históricos, após a morte de Evita, a disputa violenta por seu corpo embalsamado aprofundou a dimensão mitológica da primeira-dama, ganhando dimensão de artefato cultural e de troféu político.

Uma disputa por sua posse foi travada, uma vez que se acreditava que quem o possuísse teria também o controle da Argentina. Isso o que o levou a vários esconderijos, passando dos cuidados da CGT (Confederación General del Trabajo de la República Argentina), ao fundo de um telão de cinema em Buenos Aires e indo parar embaixo de uma cama de hotel em Madrid, até Perón voltar ao poder em seu terceiro mandato, em 1973, e reivindicar a devolução do corpo de Evita para o enterrar com as devidas honras no cemitério da Recoleta, onde permanece até o momento (Rodrigues, 2020, 57).

O combate pelo cadáver embalsamado de Eva Perón revela o corpo da soberana argentina transformado em alegoria viva da disputa pelo poder econômico e político, expondo publicamente um processo de dissensão que sempre esteve presente, em latência, nas bases sociais que deram apoio ao peronismo¹⁰. A posse do cadáver de Evita garantiria uma oscilação do poder político, pendendo-o a favor de quem herdasse seu corpo e fosse ungido por seu fantasma. Temos assim, além do corpo como alegoria, nessa disputa imagética pela soberania, a representação direta do cadáver como um objeto de desejo político. Além disso, seguindo a biografia de Eva Perón, escrita por Zanatta (2011), é preciso destacar também que nem Perón nem seu governo puderam realmente se libertar de Eva ou da marca que ela havia deixado no regime, a tal ponto tendo a primeira-dama penetrado nas entranhas do poder e contribuído para moldar ideias, criar equilíbrios e gerar promessas e expectativas. O espírito de Eva continuava, então, vibrando na continuidade do peronismo, e seus supostos herdeiros não tiveram outra opção senão lutar

10 Para conseguir equilibrar-se na tensão entre classes antagônicas, e obter o apoio da classe trabalhadora e do empresariado argentino, Fanlo assim identifica a estratégia peronista: “Governar em termos peronistas exige ampla e discricionária margem de manobra para sustentar a invenção daquela Argentina peronista que subsume nos trabalhadores a essência que define a linha ténue de separação entre quem são e não são verdadeiros argentinos. E para isso, continuamente define e redefine os limiares que delimitam esse povo trabalhador, não só no que diz respeito ao conjunto de trabalhadores que, por não serem peronistas, ficam de fora da Argentina, mas também, e principalmente, pela dificuldade de fazer ver e enunciar o burguês como trabalhador” (Fanlo, 2015, 391). Nessa contradição sempre mutante, o peronismo recorrerá ao discurso nacionalista cultural e à sua matriz antinômica que define o verdadeiro argentino na oposição entre ricos e pobres, mas sem questionar essa divisão. A divisão não pode ser questionada porque o peronismo, insisto, quer cancelá-la, mas não exercendo poder repressivo sobre os plebeus, mas sim com seu próprio consentimento.

para se apossar desse fantasma e ocupar o lugar que ela havia deixado, agora escravos, para sempre, de seu cadáver

A Eva de Copi, por outro lado, diferente do personagem histórico, pretende abandonar seu corpo individual mas recusa abandonar seu corpo político, diante da ameaça de perder o poder e o trono¹¹, e por isso incorpora-se como imenso “reclame imaginário” quando faz desaparecer seu cadáver, em uma morte simulada que eterniza sua presença política. Ao escapar de seu corpo físico por meio da fantasia coletiva de sua morte, Eva deixa para trás, como herança, seu corpo perpetuado como imagem, em uma dupla, e contraditória, saída de emergência – capaz de revelar o núcleo duro dos conflitos constitutivos da sociedade argentina do período.

Ao tratar do percurso histórico das relações entre corpo e biopolítica na Argentina, Luis García Fanlo expõe uma ampla transformação social em que, a partir de meados da década de 1930, as migrações internas do interior da Argentina para os grandes centros urbanos – especialmente a cidade de Buenos Aires – produziram um efeito semelhante ao do início do século pela grande imigração. “O corpo falido, anormal, extraviado, ‘mal educado’, ‘lumpen’, desviado, inadaptável, passou a ser o do ‘sem camisa’, ‘cabeça negra’, ‘gordo’, ‘negro’, tornados corpos estigmatizados” (Fanlo, 2009). O peronismo partiu dessa base social e procurou reabilitá-la, implantando uma política de controle social cujo objetivo era a definição

11 Antes de sua morte, em 26 de julho de 1952, Eva Perón vira o poder peronista ser ameaçado pela tentativa de golpe militar de setembro de 1951. A ameaça de um novo golpe também ronda diversos diálogos da peça de Copi: “MÃE – Para um golpe de estado é um pulo, Ibiza! Lembrese, é um pulo para um golpe de estado!” (Copi, 2007, 12).

do verdadeiro e perfeito corpo argentino, estabelecendo um rompimento “em relação às práticas corporais anteriores, em sua necessidade política de incluir os corpos de migrantes internos na Argentina e dos trabalhadores” (Fanlo, 2009).

Essa inclusão dos corpos “descamisados” fazia parte da plataforma peronista em torno das demandas populares acumuladas por décadas de políticas excludentes: casa própria, férias, educação, saúde, lazer criativo (em particular por meio da promoção das modalidades esportivas e do dispositivo cinematográfico), melhoria do ambiente de trabalho, acesso ao consumo de bens duráveis e acesso controlado a espaços sociais antes reservados exclusivamente à alta cultura. “Até o bairro foi organizado com a instalação de um dispositivo de poder originariamente peronista: a “Unidade Básica”, e o surgimento de um novo modelo corporal: ‘o militante peronista” (Fanlo, 2009).

Para James, “termos que antes simbolizavam a humilhação da classe trabalhadora e sua explícita falta de status em uma sociedade profundamente desigual, agora adquiriam conotações e valores diametralmente opostos” (James, 1990, 50). O exemplo mais famoso residiria nas implicações atribuídas à palavra “descamisado”. Este vocábulo havia sido usado inicialmente pelos anti-peronistas, antes da vitória eleitoral de Perón em 1946, como um qualificador dos trabalhadores que o apoiavam. A conotação explícita de inferioridade social, “baseava-se no critério de valor social que tomava um dos sinais mais evidentes do status da classe trabalhadora, a roupa de trabalho, e o apresentava como uma insígnia evidente por si mesma de

inferioridade” (James, 1990, 51). O peronismo adotou o termo e inverteu seu significado simbólico, transformando-o em uma afirmação do valor da classe trabalhadora. Esse investimento foi ampliado pela adesão do termo “descamisados” na retórica oficial de Eva Perón, sua protetora titular.

O corpo descamisado da peça de Copi é o de Eva Perón. Por isso, logo na primeira cena, a apresentação da personagem se realiza por meio de sua troca de roupas. “Merda. Onde está meu vestido de Presidente?” (Copi, 2007, 7). O vestido de presidente não aparece em cena porque Eva troca de roupas a todo instante. Sua figura soberana é mais descamisada que seus protegidos, os trabalhadores, e se veste deste vazio precisamente porque precisa intercambiar sua aparência e sua identidade soberana a todo instante. Eva não é, na peça, uma “descamisada” no sentido que falamos acima, de uma figura tosca e popularesca, que geraria, no seu aspecto de barbárie, uma identificação com a população humilde do país. Sua figura “descamisada” é, na verdade, “despersonalizada”, mas tal esvaziamento da personagem visa torná-la plural e contraditória, transitória, alegoria de uma realidade maior do que o palco.

Ao fazer de sua Eva Perón uma farsante, que forja a própria morte para despír-se do seu corpo soberano, Copi revela o grande vazio que sempre recobriu o projeto de poder peronista. A imagem do corpo flagelado e martirizado de Eva, exibido na arena pública da indústria cultural, esconde, na peça de Copi, uma doença inventada, um câncer de útero que nunca poderia ter existido por tratar-se Evita de um corpo “trans”, de um corpo masculino travestido de mulher. O cadáver embalsamado, e mitificado pelo

discurso final de Perón, que encerra a peça, é, na verdade, o defunto de uma enfermeira, travestida de Eva. Esse jogo de travestimentos e de identidades falsas, alegoriza um Estado constituído sobre dois corpos mitologizados, o de Perón e o de Eva, que serviram para encobrir um pacto político de dimensões muito maiores. “Uma governamentalidade peronista dispensa absolutamente o sujeito fundador (Perón, o Movimento, a classe operária, o povo) para descrever e/ou explicar o fenômeno peronista como dispositivo singular para o exercício do poder na Argentina do século XX” (Fanlo, 2005, 394).

Essa abordagem do peronismo como um pacto instável de classes antagônicas reformula, a partir de outra perspectiva, as trajetórias de Eva e de Perón como indivíduos providenciais que protagonizaram a história do período. Seguindo o que afirma Fanlo, acima, seria possível dizer que, negando seus corpos de indivíduos, o casal Perón afirma-se como soberanos, como corpos político-mitológicos. A troca frequente de identidades, além desse aspecto de trânsito entre corpo individual e corpo soberano, presente na peça de Copi, revela que há, na boca de cena, um vazio, ocupado pela presença ausente daqueles que realmente determinam as ações da peça e da história. A obra permite reformular as conceituações em que o casal Perón ocupa o centro da cena política, levando-nos a reconsiderar suas relações com os sindicatos, militares, empresários, sujeitos coletivos da peça, ainda que ocultos:

O lugar de Perón, antes que o peronismo existisse como o conhecemos, mas depois de 17 de outubro de 1945, poderia muito bem ter sido ocupado por Domingo Mercante, Manuel Fresco ou Amadeo Sabattini – só para dar alguns

dos exemplos mais paradigmáticos – sem alterar a matriz governamental do Estado (Fanlo, 2015, 395).

Ao permitir essa dissociação entre o indivíduo empírico Eva Perón e o que poderia ser chamado de uma espécie de “dispositivo soberano Perón”, a peça de Copi torna relevante aqueles personagens que não entram em cena, que não pisam no palácio em que transcorre o drama. A peça faz emergir relações sociais de poder inscritas em um campo de forças instável, aleatório e contraditório, transitório, atravessado por forças sociais que nascem, morrem e se transformam, que sofrem múltiplas mutações, em um corpo social que é alegorizado pelo corpo de Eva, em trânsito contínuo. No plano histórico, um dos objetivos do governo peronista seria dar segurança à população contra os abusos das classes dominantes, mas sempre mantendo o quadro de regras da sociedade capitalista: segurança social (pensões), direitos laborais, acesso à saúde, justiça, educação, lazer, desporto, habitação e até bens de consumo duráveis serviriam para garantir “a felicidade dos trabalhadores”.

Porém, ao contrário da governamentalidade partidária dos totalitarismos europeus, a governamentalidade peronista atua não tanto nos corpos quanto nas almas, ela molda subjetividades que fazem o peronismo ser vivido como um modo de ser e não como uma ideologia, uma crença ou mera imposição disciplinar, mas como subjetivação (Fanlo, 2015, 393).

Ao permutar o corpo de Eva em um corpo masculino, depois substituí-lo pelo cadáver de sua enfermeira, ao colocar em cena a fuga e não a morte de Eva – na verdade, o abandono consciente de sua posição de soberania –, Copi expõe um corpo de poder formado por máscaras e rostos intercambiáveis,

que escodem a realidade instável e transitória de um pacto impossível, em que as classes trabalhadoras argentinas deveriam, por consentimento, por meio de um processo de subjetivação, como menciona Fanlo, acima, aliar-se e identificar-se ao sujeito automático do capital e a seus gestores. Por meio do trânsito frenético, Copi desvela o único corpo que permanece, fora de cena, mas como protagonista do peronismo, para além de suas mistificações e feitiços: o da luta social.

ESCRITA DE TRÂNSITO UNIVERSAL

Essa recusa da própria identidade, ato terminal de Eva na peça, já foi abordada pela tradição crítica de Copi. Em um importante ensaio, Cesar Aira (2003) identifica que a “prática do transsexualismo” nos personagens de Copi está relacionada a uma espécie de “adaptabilidade mágica”, em uma realidade expressa não sob o ponto de vista de sonhadores, mas sim de sonâmbulos. O movimento contínuo dos personagens apresenta-se sob diversos trânsitos “trans”: sonho e realidade, ficção e documento, gênero masculino e feminino, já que em Copi “não se trata nunca do personagem da realidade extraviado no sonho, senão do homem do sonho (por exemplo o sonho de ser mulher, ou artista) dominando todos os fluxos caprichosos da realidade” (Aira, 2003, 45). O trânsito entre os gêneros, a instabilidade constante da personagem de Evita, agregado a outros procedimentos dramatúrgicos que definem a primeira-dama por meio da movência acelerada e abrupta (a troca de roupas constante, a troca de papéis com a enfermeira, o pacto com Ibiza, que ocupa

o papel de parceiro, antes ocupado por Perón), marcariam a dissolução do mito, a revelação crítica das contradições insuperáveis que basearam o peronismo, com seus duplos corpos de poder soberano.

O aspecto de simulacro constante que essas transformações ganham ao longo da peça, devido à sua inverossimilhança, ao seu acúmulo e à sua velocidade estonteante, expressa, no seu aparente absurdo, os simulacros sobre os quais o peronismo consolidou-se: a imagem da “mãe dos pobres”, a mitologia dos “protetores dos descamisados”, os papéis, representados pelo casal soberano, de “construtores da nação”, etc.

Ao contrário da forma dramática de tradição europeia¹², de origem burguesa e definida pela existência absoluta do âmbito interno dos conflitos familiares, *Eva Perón* é um “drama trans”. Há um trânsito constante entre as esferas públicas e privadas durante a ação dramática da peça, em que personagens da história argentina, trancafiados no interior do palácio governamental (espaço público e privado, ao mesmo tempo), discutem – ou tentam discutir – seus conflitos íntimos.

A intimidade, assim, não é apenas da ordem da sentimentalidade dramática, mas expressa na peça um teor de verdade público, como o golpe da falsa doença de Evita e o seu travestismo denotam. A fuga de Evita revela que a sobreposição das esferas da intimidade e da coletividade eram

12 Considero aqui a definição de Peter Szondi (2001), para quem o gênero dramático tem origem histórica determinada, durante a ascensão burguesa europeia, nos séculos XVIII e XIX, e se caracteriza por uma presentificação absoluta da ação, que se apresenta de maneira unitária e progressiva, apenas por meio de diálogos. O indivíduo autodeterminado, capaz de fazer escolhas e resolver seus conflitos, de teor privado, por meio da conversação e do entendimento, é pressuposto desse gênero teatral.

características do sistema de poder peronista e, ao negar sua individualidade e o papel de gênero a que estava determinada por esse corpo político¹³, Evita não fez mais do que afirmar a autonomia dessa estrutura de poder, espécie de sujeito automático, em relação aos corpos individuais do casal soberano. O discurso final de Perón – citado acima – é o testemunho de que o corpo político soube se imunizar e renascer, ainda sob a égide da duplicidade autoritária: agora com o corpo masculino e físico de Perón sobreposto à imagem feminina de Evita, poder soberano incorporado a uma ausência que funcionaria como um perene reclame. O desfecho da peça de Copi aqui parece alegorizar a modernização capitalista de caráter transformista, na Argentina, em que as formas modernas de produção capitalista transformam-se incessantemente no seu contrário, dependendo da manutenção dos regimes mais atrasados de controle sobre a força de trabalho, em que a oposição entre barbárie e civilização parece ser substituída pela contínua transformação de um no outro.

Renata Pimentel (2011), em estudo sobre a obra de Copi, menciona a “escrita transformista” do autor, caracterizada pelo “exagero” de máscaras

13 Ao refletir sobre o papel de Eva Perón nos movimentos feministas argentinos, Rachel Sohiet identifica uma dualidade na atuação da primeira-dama: “De alguma forma, a análise dos discursos de Eva, em que testemunha total lealdade e subordinação a Perón, exigindo o mesmo de suas seguidoras, revela um significado diverso daquele de uma submissão humilhante. Na verdade, está se valendo de uma tática que mobiliza para os seus próprios fins uma representação imposta – aceita, mas desviada contra a ordem que a produziu, ou seja, longe de estar se vergando a uma submissão alienante, constrói recursos que visam subverter a relação de dominação” (Sohiet, 2000). Para a autora, ao utilizar-se dessas imagens legadas aos papéis de gênero femininos, Eva Perón revelava sua concordância com as diretivas estabelecidas para as mulheres pela ordem vigente, o que, ao mesmo tempo e contraditoriamente, facilitava e ampliava o seu espaço de atuação.

em que “se agiganta a dimensão do monstruoso, da potência de câmbio constante, das transformações”. Poderíamos dizer, da protagonista de *Eva Perón*, o mesmo que afirma Pimentel acerca de outra personagem de Copi, Marilyn, presente no romance *Baile das loucas*: “são tantas as metamorfoses, tanto físicas quanto psicológicas que sofre (...), que parece não haver explicação possível para esta criatura” (p. 187). Em *Eva Perón*, entretanto, mais do que o transformismo da protagonista, há a elaboração formal de um verdadeiro sistema de trânsito universal, de transformações sem síntese, que terminam em negativo, dando dimensão de impasse à peça.

Em 1926, em uma reflexão acerca do papel da escrita no mundo do auge do capitalismo, contida no fragmento de *Rua de mão única*, chamado “Revisor de livros juramentado”, Walter Benjamin afirma que as letras e frases, que haviam encontrado asilo no livro impresso, para onde carrearam seus destinos autônomos, ver-se-iam cada vez mais lançadas às ruas, arrastadas pelos reclames, submetidas à brutal reificação do caos econômico capitalista. Neste panorama, em que o horizonte será infectado por pragas de *outdoors*, “antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes” (Benjamin, 1991, 193). Nuvens de “letras-gafanhotos”, que já naquele instante obscureciam o sol do suposto espírito ilustrado dos habitantes das metrópoles, “adestrados” no estilo arcaico dos livros, tornar-se-iam cada vez mais espessas, com a sucessão dos anos. Essa espécie de grafia icônica e visual, presente também nos filmes, cartazes e anúncios, foi chamada por Benjamin de “escrita de trânsito universal”.

Décadas depois, partindo da mesma escrita de trânsito universal prevista por Benjamin, Vilém Flusser (2007), ao detectar uma crescente presença das expressões audiovisuais nas linguagens artísticas e de comunicação em geral, teorizou sobre um certo “abandono da linha”, enquanto leito por onde jaziam anteriormente as possibilidades de escrita, e uma adesão às superfícies. Para Flusser, as superfícies representam um mundo distinto daquele das “linhas”. “O pensamento oficial expressava-se muito mais por meio de linhas escritas do que por superfícies” (Flusser, 2007, 110). As linhas determinariam, por meio de uma produção dos significados de uma sequência de pontos, um “estar-no-mundo histórico”, enquanto as superfícies, que expressam o mundo por meio de imagens em movimento, estabeleceriam a vivência de um mundo pós-histórico, fazendo com que, atualmente, o “pensamento-em-superfície” absorva o “pensamento-em-linha”. A superfície consiste, assim, em uma maneira de pensar, ao contrário do que sempre se baseou a epistemologia ocidental, que parte da premissa de que o pensamento “significa seguir a linha escrita” (Flusser, 2007, 111). O pensamento imagético pode produzir “conceitos em forma de modelos de superfície”, mas a virada no pensamento de Flusser apresenta a possibilidade do surgimento de “novos tipos de mídia, com sua própria lógica e seus próprios tipos de símbolos codificados” (2007, 111), em uma síntese da mídia linear com a de superfície, o que poderia resultar numa “nova civilização”, quando nem mesmo a ciência será mais discursiva e conceitual, mas recorrerá a modelos imagéticos. Flusser assim descreve o papel de um espectador de TV nesse futuro próximo:

Ele terá à sua disposição um videocassete com fitas de vários programas. Estará apto a mesclá-los e a compor, assim, seu próprio programa. Mas poderá fazer ainda mais: filmar seu próprio programa e outros na sequência, inclusive filmar a si mesmo. (...) Ele se verá, portanto, em seu programa. Isso significa que o programa terá o começo, o meio e o fim que o consumidor quiser (...) e significa também que ele poderá desempenhar o papel que quiser (2007, 122).

Aqui estamos diante de um importante acréscimo às características da escrita de trânsito universal previstas por Benjamin: Flusser adiciona a esse pensamento-em-superfície o paradigma de recepção estética presente em diversas reflexões, como a que mencionamos acima, de Luiz Fernando Ramos (2009), sobre as cenas teatrais contemporâneas. A síntese entre o pensamento-em-superfície e o pensamento-em-linha, descrita por Flusser, exigiria o deslocamento do espectador (ou do leitor, vislumbrado por Benjamin) de consumidor para consumidor da experiência artística.

Luís Fernando Ramos estabelece que tal participação do espectador ancora-se na já mencionada predominância da *opsis* sobre o *mythos* nas artes performativas em geral. “É um projeto de espetáculo que abdica do centro narrador e se entrega às potências dos espectadores para que formulem soluções e sínteses” (Ramos, 2009, 80). A capacidade de produzir uma resposta a partir de um esvaziamento absoluto que o autor teatral venha a promover, livrando a obra da sua condição de objeto, depende, para Ramos, de uma experiência de fruição do seu observador que apenas se realiza no momento da encenação, do *opsis*. “Na desambição de narrar uma história definida e procurando na interlocução com o público, mais do que um

efeito, alguém que possa estabelecer um sentido próprio e fazer valer aquele acontecimento” (Ramos, 2009, 81), estabelece-se a dramaturgia textual como material lacunar, a ser configurado e completado durante a participação ativa do espectador, provocada pelo tecido múltiplo de linguagens artísticas que caracteriza o panorama teatral a partir dos anos de 1960.

Em *Eva Perón* há um trânsito contínuo entre vida e morte, entre o corpo humano e o corpo do soberano, entre presença e ausência, em um processo de retroalimentação infindo. Esse processo está ancorado sobre a diferença e sobre o trânsito contínuo entre os discursos da cena e da dramaturgia, principalmente quanto à condição transgênero de Eva. A obra apresenta uma urgência e necessidade de trânsitos contínuos: entre espectador/leitor e obra, visando a consumação da fruição estética, e também entre linha e superfície, identidade e não-identidade. Procurei demonstrar acima que as diversas interpretações acerca da peça dependem da encenação da transexualidade da protagonista, enigma – de sentidos múltiplos, para além de um trânsito entre identidades de gêneros – que exige do espectador um esforço de trânsito incessante e de cocriação para consumir os sentidos da obra.

Para compreender o particular “sistema de trânsito universal” presente na peça de Copi, em toda sua multiplicidade, contraditória e instável, é preciso suspender-se na corda tensa que sobrevoa os binarismos, sem superá-los por meio da síntese, mas conservando-os de forma negativa, ausente de síntese: as oposições entre texto e cena, entre linha e superfície, entre soberano e indivíduo, entre os papéis de homem e de mulher, devem manter-se na constelação de tensões abarcada por uma mirada de trânsito universal.

A grande alegoria nacional do peronismo é, na peça de Copi, o próprio trânsito generalizado, determinando a instabilidade da trajetória de Evita e das imagens propostas cenicamente.

Esse trânsito universal expressa ainda o processo de crise do Estado peronista e as diversas máscaras e metamorfoses assumidas por suas figuras de poder, visando manter a soberania. Procurei ler *Eva Perón* identificando, em seu devir dialético negativo, que problematiza expectativas de identidade e de síntese, a expressão de aspectos históricos do processo de formação da modernidade capitalista argentina, espremida pelo balançar incessante que leva do atraso do mandonismo ao ensandecido progresso da forma mercadoria absoluta, sem possibilidade de pacificação desses conflitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, Cesar. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- Benjamin, Walter. “Revisor de livros juramentado”. In: Campos, Augusto; Pignatari; Campos, Augusto; Campos, Haroldo; Pignatari, Decio (org). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 193-194.
- Benjamin, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2007.
- Copi (Raul Damonte Botana). *Eva Peron/Loretta Strong/A geladeira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

- Copi (Raul Damonte Botana). “Baile das Loucas”. In: *Obas II*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Domingues, J. M. “A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil”. In: *Dados* [online]. 2002, vol.45, n.3, pp.459-482. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582002000300005]. Acessado em 12/10/2019.
- Esposito, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- Fanlo, Luis García. “Pueblo, populismo y argentinidad. La gubernamentalidad peronista”. In: González, Carina. *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. Buenos Aires (Argentina): Final Abierto, 2015.
- Fanlo, Luis Garcia. “Genealogia del cuerpo argentino”. In: *A parte Rei. Revista de Filosofía*, n. 64, julio 2009, p. 1-6. Disponível em: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>. Consultado em 3/01/2021.
- Flusser, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- James, Daniel. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- Kantorowicz, E. H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Lefort, Claude. *A invenção democrática: os limites da dominação totalitária*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1996.
- Molina, Diego. *Una Evita trans: así es la “Eva Perón” de Copi que se verá en el Cervantes*. [<https://www.infobae.com/cultura/2017/04/17/una-evita-trans-asi-es-la-eva-peron-de-copi-que-se-vera-en-el-cervantes/>]. Acessado em 12/10/2020.
- Pimentel, R. *Copi: transgressão e escrita transformista*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

- Ramos, L. F. “Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular”. In: *Urdimento*, Florianópolis: n. 13, setembro de 2009, p. 71-84.
- Rodrigues, Marcelo. *Copi, Eva Perón e a poética transterrada do corpo no Espetáculo*. Dissertação (mestrado). UNIOESTE, 2020 p. 57.
- Sarlo, B. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- Sohiet, R. “Alguns comentários a partir do artigo de Marta Zabaleta: o Partido Peronista feminino: História, características e consequências”. (Argentina 1947-1955). *Diálogos*, DHI/UEM, Maringá, v.4, n. 4: 41-47, 2000.
- Succi, B. “Copi camp: parodia, política y disidencia sexual en la pieza teatral Eva Perón”. In: *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 26, 92-107, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016092>. Acesso em: 13 set. 2021.
- Teixeira, Luciana Medeiros. *As múltiplas representações de Eva Perón. Mito e disputa política em Santa Evita*. Dissertação (Mestrado). UNB, Brasília, 2015, 135 f.
- Zanatta, Loris. *Eva Perón* (Spanish Edition). Penguin Random House Grupo Editorial. Argentina. Edição do Kindle, 2011.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recursos videoescénicos en la dramaturgia intermedial. Análisis de *The Mountain* de Agrupación Señor Serrano

*Videostaging resources in the
intermedial dramaturgy. Analysis
of The Mountain, by Agrupación
Señor Serrano*

José Manuel Teira Alcaraz

Recebido em: 11 de janeiro de 2021
Aceito em: 12 de fevereiro de 2021

Ingeniero de telecomunicación por la UPCT, máster en estudios avanzados de teatro por la UNIR y máster en calidad en educación superior por la UOC. Doctorando en estudios teatrales en la UCM. Actor, locutor, técnico de calidad y docente. Investiga la dramaturgia de las interacciones del vídeo con el teatro y las poéticas de la incorporación de tecnologías a la escena. Contato: jteira@ucm.es
Espanha

PALABRAS CLAVE: teatro multimedia, dramaturgia, videoescena, Agrupación Señor Serrano, teatro intermedia.

KEYWORDS: multimedia theatre, dramaturgy, videostage, Agrupación Señor Serrano, intermedial theatre.

Resumen: En el teatro contemporáneo la videoescena se ha consolidado en la plástica escénica como la integración de audiovisuales en escena con múltiples objetivos. Agrupación Señor Serrano es una compañía española que incorpora el vídeo a sus escenificaciones bajo la premisa de la intermedialidad, es decir, la puesta en escena se articula por medio de la hibridación entre teatro y audiovisual. Utiliza recursos de la cultura popular sumados a un ácido sentido crítico, que desarrolla a través de la simultaneidad, la yuxtaposición, la alternancia y los múltiples puntos de vista mostrados por la videoescena. Este artículo presenta un análisis de la intermedialidad de su espectáculo *The Mountain* (2020). Para ello se discriminan las funciones dramáticas del vídeo, a fin de exponer cómo la inserción del audiovisual en la dramaturgia espectacular ensancha la teatralidad al crear una forma teatral a partir del permanente diálogo entre escena y videoescena.

Abstract: In contemporary theatre the videostage has consolidated in the stage plastics as the integration of audiovisuals on stage with multiple purposes. Agrupación Señor Serrano is a Spanish company which incorporates the video into its spectacles under the premise of intermediality, in other words, the *mise-en-scène* is articulated by means of hybridization of theatre and audiovisuals. It uses resources from the popular culture summed up to an acid critical sense which is developed through simultaneity, juxtaposition, alternance and multiple points of view shown by the videostage. This paper presents an analysis of the intermediality of its spectacle *The Mountain* (2020). To do so, the dramaturgical functions of the video are discriminated, in order to present how the insertion of audiovisuals in the spectacular dramaturgy enhances the theatricality by creating a theatrical form from the permanent dialogue between stage and videostage.

1. INTRODUCCIÓN

El vídeo se ha convertido en recurso habitual de la escena contemporánea, lo que ha consolidado su integración como elemento expresivo de la plástica escénica junto con la escenografía, la iluminación y el vestuario. La incorporación del medio audiovisual a la realización escénica implica la hibridación de su lenguaje —eminentemente cinematográfico— con el teatral, lo cual redundará en una teatralización de la tecnología, al incorporarla como medio para alcanzar un valor deseable (Iglesias Simón, 2006, 53). Este campo de diseño es ya comúnmente reconocido en castellano con el nombre de **videoescena** (Thenon, 2005, 85; Luna, 2016, 115; Martínez, 2018, 173), el cual, de la misma manera que el resto de los elementos visuales y sonoros de la escenificación, debe guardar consistencia dramática para que no se convierta en un añadido por deseo de mayor modernidad. Así es como la tecnología adquiere significación estética (Giannachi, 2004, 6).

La interacción de la videoescena con la escena «física» altera la percepción del espacio, el tiempo y la acción escénica, razón que determina el grado de implicación del vídeo en la dramaturgia y redundará en el objeto para el cual se plantea (Teira, 2020b, 298). Abre, pues, un campo de posibilidades desde la simple ilustración hasta un pleno diálogo semiótico entre medios donde la propuesta de sentido espectacular se sostenga sobre el audiovisual. Este caso de máxima integración es el del teatro intermedia, donde existe una correlación mutua entre medios (Kattenbelt, 2008, 20) que establece la base de la escenificación.

La dramaturgia intermedial emerge gracias a creadores como la compañía española Agrupación Señor Serrano, cuyos espectáculos se basan en la teatralización del vídeo. Puesto que la intermedialidad implica la hibridación dramática de la acción escénica con el audiovisual, este trabajo analiza la dramaturgia de la videoescena en *The Mountain* de Agrupación Señor Serrano, estrenado en 2020. Para ello, describe las funciones con que el medio audiovisual se utiliza en la escenificación y los recursos que emplea, observando la interacción semántica escena-videoescena. Si bien el aparato metodológico y terminológico para el análisis de la videoescena apenas ha sido explorado, se expone un sistema de nomenclatura y clasificación como punto de partida. El objetivo que se busca es doble: evidenciar la integración dramática de la videoescena en la propuesta de Agrupación Señor Serrano, así como poner de manifiesto la viabilidad del método de análisis propuesto.

2. TERMINOLOGÍA Y METODOLOGÍA: INTERACCIONES VIDEOESCÉNICAS Y FUNCIÓN DRAMÁTICA

Entiendo que en todo teatro dramático o posdramático, con o sin texto fuente previo existe un **núcleo de convicción dramática** o propuesta de sentido que vertebra el espectáculo (Hormigón, 2002, 158) y que los diseños escénicos deben contribuir a su consecución a través de una estrategia estético-estilística común (Martínez Valderas, 2017, 58), de la que derivan estético-estilísticas concretas para la iluminación, la escenografía, la videoescena, etc. La videoescena puede utilizarse por distintos motivos, desde la mera sustitución a la hibridación intersemiótica que fundamenta la propuesta de

sentido espectacular. En el primer caso sería pertinente hablar de **teatro multimedia**, término habitual para referirse a cualquier forma escénica que incorpore audiovisuales (Giesekam, 2007, 8). Sin embargo, conviene limitar este término a aquellos usos de la videoescena no consustanciales a la forma espectacular (un personaje concreto, un elemento escenográfico, una atmósfera), lo que me lleva a distinguirlo del **teatro intermedia**, en el que Kattenbelt (2008, 25) destaca la «mutua influencia entre medios»: el medio audiovisual es constitutivo de la estrategia estético-estilística del espectáculo, que solo es viable por medio de él.

Sin embargo, considerar multimedia e intermedia como compartimentos estancos presenta limitaciones, ya que unos recursos videoescénicos tienen una tendencia más a lo multimedial y otros a lo intermedial, según el grado de incorporación del vídeo. Por tanto, como advierte Giesekam (2007, 9), es más práctico tomarlos como extremos de un segmento continuo. En él se pueden discernir las funciones dramáticas del audiovisual en teatro.

El valor de la caracterización de la videoescena radica en favorecer el análisis de la función para la cual se utiliza y determinar su contribución a la dramaturgia de la escenificación (Teira, 2020a, 156). Un primer paso es detectar la preeminencia de espacio, tiempo y acción en escena o videoescena, respectivamente, o la búsqueda de simultaneidad entre ambas, a partir de lo cual describir su contribución. Para ello conviene considerar los dos posibles efectos que puede producir el audiovisual en teatro según López Antuñano (2012, 175): la **ampliación metafórica** y el **zapping**. El primero es una intersección que contribuye a la posibilidad de síntesis por el espectador, por

ejemplo, una textura escenográfica en vídeo. El *zapping* o fragmentación supone la aparición de dos o más fragmentos no conectados linealmente y a menudo autorreferenciales, cuya recepción es sensorial y provoca la asociación inconsciente.

Para el análisis de la dramaturgia de la videoescena empleo la clasificación propuesta en Teira (2020b: 302), basada en cuatro categorías: videoescenografía, para funciones asimilables a la escenografía en su carácter espacial, locativo y atmosférico; videoescena multiplicativa cuando su función principal es fractal; videoescena caracterizadora para la creación, duplicación o modificación de personajes; y videoescena textual para la narración con texto. En cada una de ellas se distinguen casos que, por operatividad, son descritos conforme se identifican en *The Mountain*. Cada uno se estudia en cuanto a espacio, tiempo y acción y caracterizado como ampliación metafórica o fragmentación.

3. CONTEXTUALIZACIÓN: LA COMPAÑÍA Y EL ESPECTÁCULO

3.1. Agrupación Señor Serrano

Àlex Serrano fundó Señor Serrano en Barcelona en 2006 y pronto como Agrupación sumó a Pau Palacios y a Bárbara Bloin. Los tres forman el núcleo de la compañía que cuenta además con colaboradores, varios de ellos habituales. Su poética se desarrolla en tres escalas. La menor es la de la miniatura: pequeños muñecos, maquetas, tarjetas y objetos similares. En la escala intermedia los *performers* manipulan la anterior y realizan acciones

escénicas. La escala mayor es la de la videoescena, que engloba a las otras, haciendo perceptible la primera al tiempo que potencia la segunda y así es totalizadora de la dramaturgia intermedial.

La compañía escenifica espectáculos de creación propia con dramaturgia eminentemente visual basada en la videoescena, para lo cual recurre a herramientas tecnológicas y al lenguaje cinematográfico. Ellos lo denominan **cine en tiempo real** (MandragoraBCN, 2016), coincidiendo con el concepto de *live cinema* que utiliza en su creación intermedial la directora británica Katie Mitchell (59 Productions, 2014; Magris, 2016, 186). Se puede considerar su integración de la tecnología digital como **tecnoteatro** según los define Grande (2015, 10), fruto de «la producción del mundo como imagen» contemporánea. También se pueden encuadrar en el **teatro visual**, cuya narrativa se basa en la visualidad a la que «incorporar a su vocabulario escénico lenguajes provenientes de todos los campos de las artes visuales y de la comunicación» (Abellán, 2006, 107).

Ellos mismos reconocen dos etapas creativas (Teatro a mil, 2018); la primera hasta *Memo* (2010), con acción escénica, objetos y vídeo, que no era aún esencial, y una segunda desde *Katastrophe* (2011), donde las miniaturas ganan protagonismo, la acción escénica se limita y el vídeo se vuelve consustancial a la puesta en escena. Distingo también una tercera a partir de *Kingdom* (2018) y deudora de la anterior, que evoluciona hacia ensanchar el formato, profundizar en la dramaturgia del vídeo y recuperar la acción escénica. Preguntado por ello en Teira (2020c, 473), Pau Palacios

reconoce cambios significativos a partir de *Kingdom* que permanecen en la compañía y se observan en *The Mountain*.

Serrano y Palacios suelen actuar como *performers*, manipuladores de objetos y operadores de cámara. Junto a ellos es habitual la presencia de otros *performers* y un técnico, de modo que toda la composición del espectáculo se haga a vista del público, en la línea del teatro de la presentación descrito por López Antuñano (2014, 180), donde hay ejecución, pero no interpretación, desjerarquización y multiplicidad.



Figura 1: Un instante de *The Mountain* que muestra la multiplicidad y la presentación de los medios de creación.

Fuente: sserrano.com. Autoría: Jordi Soler.

El proceso creativo de la compañía se inicia con una fase de investigación a partir de la cual se realizan iteraciones de dramaturgia y creación a lo largo de hasta tres residencias artísticas. A su término presentan un *work in progress*, cada cual de mayor duración, hasta dar su forma final al espectáculo, aunque lo consideran siempre abierto a modificaciones (Teatro a mil, 2018), en la línea de creadores como Robert Lepage (Iglesias Simón, 2005, 77).

El objetivo de las escenificaciones es la crítica social, realizada con humor mordaz. El vídeo permite mostrar múltiples puntos de vista, ampliar la escena y realizar insertos en una narrativa fractal a la que favorece. Como indica Lehmann (2013, 161): «dramaturgia visual no solo significa una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica». Desde la imagen, las piezas de Agrupación Señor Serrano plantean varias líneas narrativas discontinuas en torno a un tema principal.

3.2. *The Mountain*

The Mountain (2020) ensambla la conquista del Everest con la versión radiofónica de *La guerra de los mundos* de Orson Welles en una crítica a aquello que asumimos como verdad, ejemplificada en una web ficticia de *fake news* y con el bádminton como conector. Es el duodécimo espectáculo de Agrupación Señor Serrano, aunque podría considerarse el undécimo de dramaturgia autónoma, ya que el anterior, *Garden Center Europa* (2019) se

crea sobre la Novena Sinfonía de Beethoven interpretada por una orquesta sinfónica. Por eso, podría considerarse *The Mountain* como sucesor de *Kingdom* (2018) en cuanto a planteamiento temático y recursos escénicos. La cronología es interesante porque, como sus directores reconocen, cada espectáculo pasa algo al siguiente, tanto a nivel de contenido como de herramientas. Las similitudes formales de *The Mountain* con *Kingdom* son varias, entre las que pueden mencionarse el comienzo con un monólogo a público y el plano detalle de pequeños elementos para presentar en videoescena un entorno aparentemente mayor: en *Kingdom* la jungla costarricense y en *The Mountain* las nieves del Everest.

El inicio del confinamiento por la pandemia de covid-19 en marzo de 2020 coincidió con el regreso de la compañía de su última residencia de creación. Por esta razón, el espectáculo estaba avanzado, pero no había concluido para el que iba a ser su estreno en el Festival Grec de Barcelona en julio, motivo por el cual fue considerado por la Agrupación como preestreno. Así, hubo modificaciones hasta su estreno oficial en octubre en el Festival International des Arts Bordeaux Métropole.

Cuatro personas actúan como *performers* y manipuladores. Una de ellas, Anna Pérez Moya, desempeña la mayor parte de la acción escénica. Otra, David Muñoz, es el técnico de sonido, vídeo y luces y controla un dron en escena. Las otras dos son Palacios y Serrano, que realizan sobre todo la manipulación de objetos y su captura en cámara. Reciben proyecciones tres pantallas, por primera vez móviles, lo cual dinamiza la presentación de la videoescena. Junto a ellas se disponen los espacios de manipulación.

A la izquierda está la mesa técnica y en su perpendicular una primera mesa de objetos. Bajo la pantalla central hay una maqueta montañosa a ras de suelo. A la derecha hay otra mesa más baja con maquetas y otra detrás de la pantalla. La simetría del espectáculo es prácticamente constante.

En torno al tercer cuarto de todos sus espectáculos —que duran en torno a una hora—, Agrupación Señor Serrano incluye un recurso dramático que genera un corte impactante, una pausa en toda la narración. Su fin es afectar al espectador, limpiar todo para dar paso al auténtico «descenso a los infiernos» en palabras de Pau Palacios (Teira, 2020c, 479). En *The Mountain* no implica la videoespectáculo. Palacios sale con una especie de máquina de nieve con la que, a través de un tubo y en el centro del escenario, hace «nevar» suavemente virutas blancas de papel sobre el escenario mientras es observado por el resto de los actantes. La hermosa y calmada imagen permite aliviar la reflexión previa para después impactarle con el discurso final.

4. ANÁLISIS DRAMÁTICO DE LA VIDEOESCENA EN *THE MOUNTAIN*

Como en *Kingdom*, el comienzo no incluye vídeo, algo inusual en los espectáculos de Señor Serrano. Mientras el público entra en la sala, los cuatro actantes están jugando al bádminton, con una pantalla como red, es decir, no se están viendo entre sí. Cuando el cambio de luz anuncia el comienzo, Anna Pérez Moya hace la introducción con un familiar discurso sobre lo que consideramos cierto que ejemplifica con la duda de si el desaparecido explorador George Mallory pudiera haber alcanzado

la cima del Everest treinta años antes de su conquista oficial. Afirma estar jugando al béisbol mientras sostiene la raqueta de bádminton, así, cuestiona qué hace al béisbol o al bádminton ser tales. Entonces afirma que si todos los presentes así lo acuerdan ella puede estar jugando al béisbol y ser Vladimir Putin. Así es como con distorsión de voz Putin se convierte en el maestro de ceremonias.

El título del espectáculo, que aparece en vídeo después del prólogo, parte de una montaña en un cuadro de una maqueta. Se cierra sobre él el plano hasta fundirse con una imagen de los años 50 del famoso logo montañoso de Paramount Pictures, sin incluir el nombre del estudio, y luego transita a la animación del logo actual, donde aparece el título *The Mountain*. El fundido y transición resultan reveladores del paso del tiempo, desde su aparición clásica a la actual, como si siempre hubiese una montaña que subir. Montaña que, por cierto, no es el Everest, aunque su alusión es obvia por la narrativa, sino que, según es comúnmente aceptado, la montaña del logo de Paramount es el monte Artesonraju en Perú.

4.1. Doble videoescénico mediante realidad aumentada

La realidad aumentada es un elemento videoescénico nuevo en la poética de Agrupación Señor Serrano. La cámara captura a la *performer* en directo, es mostrada en la pantalla central y un *software* de reconocimiento de imagen le superpone la cara del presidente ruso Vladimir Putin a la vez que un procesador de voz distorsiona su tono. Se trata de un uso intermedial,

imposible de emular sin utilizar el vídeo y el *software* para mediar la acción, que funciona por *zapping*, por fragmentación en este caso de la acción y el espacio, al generar la copia virtual distorsionada.

La duplicación entre quien actúa y su doble videoescénico es un híbrido de dos recursos usuales de la dramaturgia de la videoescena: la réplica de acciones y el doble distorsionado. En *Brickman Brando Bubble Boom* (2012) el *performer* Diego Anido copia en escena las acciones de Marlon Brando en vídeo, algo utilizado por otras compañías como The Wooster Group en su *Hamlet* (2006) donde los actores recreaban la función de los años 60 proyectada de fondo. Esto implica una **remediación** por cuanto hay una réplica escénica del vídeo, esto es, un medio recrea a otro (Bolter y Grusin, 2000, 45). En *The Mountain* sucede a la inversa, el vídeo remedia la escena, haciendo que el directo dialogue con el vivo. Por su parte, el doble distorsionado duplica al actante alterando su imagen o la de su réplica, lo que produce una **despersonalización** que cuestiona la identidad del original, al tiempo que evidencia la corporeidad de la *performer* cuya «imagen proyectada carece de realidad más allá de un juego de luces y sombras» (Cornago, 2004, 600). Como dice Pavis (2000, 60) la coexistencia de cuerpo real y virtual hace estar «tan presente como ausente». Se invita al espectador a la reflexión sobre las relaciones entre original en escena y copia videoescénica. La realidad aumentada, a pesar de ser evidente en las formas y texturas de Putin, recuerda al recientemente popularizado *deepfake*, con el cual se superpone una cara de una persona sobre otra mediante reconocimiento de patrones realizado con aprendizaje

máquina —una técnica de inteligencia artificial para la autoevolución del comportamiento de un sistema a partir de la información que recibe a la entrada pero sin estar programada *a priori*—, lo cual genera resultados sorprendentemente realistas y que, de hecho, son ejemplificados en una breve secuencia de la cara del técnico David Muñiz sobre Tom Cruise en la película *La guerra de los mundos* (2005).

El distanciamiento entre original y copia se acrecienta si la posición de ambos difiere. Sucede cuando, tras un texto sobre las *fake news*, aparece la *performer* de perfil con su cara siendo recogida por el dron y proyectada sobre la pantalla central con la máscara de realidad aumentada de Putin superpuesta, lo que provoca un mayor pluriperspectivismo.



Figura 2: Putin como doble distorsionado de la *performer* mediante realidad aumentada.

Fuente: Agrupación Señor Serrano.

El recurso es llevado al extremo cuando muestra que el Putin videoescénico no depende del soporte de Anna Pérez Moya, sino que en un momento dado se intercambia con Pau Palacios frente al dron que los está registrando, y mientras ella sigue hablando mirando a proscenio, basta con que el *performer* mueva la boca para que el Putin de realidad aumentada lo haga y parezca que es él quien habla. El desdoblamiento en este caso es triple: la *performer* que actúa, el que simula actuar y su doble digital, que emula al primero, pero en realidad replica al segundo. Puesto que esto tiene lugar durante un discurso sobre la fiabilidad de las noticias y la confianza en ciertos medios de comunicación, la crítica a la verdad asumida se construye también desde la forma además del contenido.

4.2. Ampliación de visibilidad con multiplicidad de puntos de vista

La ampliación de la visibilidad es la función dramática de la videoescena más recurrente de Agrupación Señor Serrano, y en gran medida supone la base de su poética de escalas, ya que implica la grabación y reproducción en directo de objetos manipulados en escena cuyas composiciones visuales son asimilables a planos de cine. Al comienzo del espectáculo, la pantalla central recoge la imagen capturada por la cámara de Àlex Serrano en escena: un plano detalle continuo de elementos que rodean el cuerpo inmóvil de Pau Palacios como cadáver helado de Mallory. Aunque el público puede ver al *performer* acostado y cubierto de nieve, es la cámara al recorrer sus recovecos lo que activa la situación y permite discernir en videoescena detalles que

desde el patio de butacas serían inaccesibles, a la vez que escoge el itinerario de atención y el zum con el que lo presenta. Se fusiona, por tanto, el lenguaje audiovisual con el escénico: si bien el espacio-tiempo y la acción escénicos son estáticos, cobran dinamismo a partir de la propuesta que hace la cámara y la edición en directo, pues se genera un punto de vista subjetivo que se desplaza. Se crea un escenario-plató que acoge una doble representación (López Antuñano, 2011, 142). La escena física y la escena mediada entablan un diálogo multiplicador del sentido cuya función es dual: se amplía la visibilidad de una imagen a la que el público solo podría acceder de manera general. Esto funciona por ampliación metafórica, pero al mismo tiempo ofrece una nueva perspectiva, que resulta fragmentaria. La videoescena genera un universo autónomo a partir del material escénico.

Un poco más tarde, como ya hiciera en *Birdie* (2016), la compañía despliega un elegante prólogo al recorrer el detalle de algunos objetos que contextualizan la narración espectacular, como un micrófono de radio antiguo, un guion de *La guerra de los mundos*, ilustraciones de un periódico o un paquete de tabaco. El más aparentemente descontextualizado es la pluma de bádmiton, que enlaza con la acción inicial y que vuelve a aparecer después.

Acompañado del sonido de la retransmisión del programa de radio, el plano detalle transita a la miniatura de una casa americana de los años 30 y otras escenas que se van componiendo mediante recortables con las usuales imágenes promocionales de la época con colores saturados y la aparición de marcas como Coca-Cola o Texaco. Un guiño cinéfilo es la aparición en una pared de la montaña de *Encuentros en la tercera fase* (1977), lugar en torno al que se produce

el encuentro con los extraterrestres en dicha película. Otra referencia a ella es el sonido de las cinco notas características de su tema musical compuesto por John Williams, símbolo además de la comunicación entre la humanidad y los alienígenas. La referencia se repite en varias ocasiones.

Cuando la cámara realiza su composición cinematográfica, el medio audiovisual permite incluir los recursos que le son propios, como la música, la voz en *off* e incluso los efectos especiales. El tono histórico del viaje al Everest en *The Mountain* lleva a acompañar algunas secuencias con una voz en *off* de la supuesta amada de Mallory, quien recibía cartas de este a lo largo del viaje, mientras que en el ataque de *La guerra de los mundos* el sonido que acompaña es el propio programa de radio.



Figura 3: Palacios y Pérez Moya manipulan y capturan la maqueta de estilo años 30 en torno a la radio.

Fuente: Agrupación Señor Serrano.

4.3. Inserto cinematográfico y yuxtaposición

Agrupación Señor Serrano habitúa a incluir en sus espectáculos insertos de cine relacionados directa o indirectamente con la escena. El principal material que aparece *The Mountain* es Orson Welles hablando de su versión radiofónica de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells en 1938, primero el Welles de años más tarde explicando el efecto que buscaban conseguir entre los oyentes, tratando de dar el máximo realismo y, al final del espectáculo, el Welles de entonces, justificando su ingenuidad ante la inesperada crisis causada por el programa. «¿A qué Orson Welles creemos?» pregunta entonces al público Anna Pérez Moya.

El inserto documental es un recurso de yuxtaposición clásico del teatro multimedia, desde Méliès a Svoboda, pasando por Meyerhold, Brecht y, en especial, Piscator, primer creador que se planteó dar sentido dramático a la imagen cinematográfica explorando la tensión provocada con la acción dramática (Piscator, 1976, 82). Funciona por fragmentación al incluir un elemento ajeno, quizá por ello no siempre se simultanea con acción.

Un elemento presentado a continuación de otro no tiene por qué guardar una relación de causalidad en el teatro posdramático, como no lo hace en la dramaturgia fractal de Agrupación Señor Serrano, donde es habitual que, sobre todo a través de la videoescena, se muestren imágenes de diferentes procedencias. En ellas el único elemento de continuidad puede ser la voz en *off* o la música, aunque tampoco deben guardar relación directa con lo mostrado. El espectador es quien establece las asociaciones y arguye un significado a partir de los estímulos que recibe. Hay una secuencia de

insertos videoescénicos procedentes de diferente material cinematográfico. Primero vemos las tres pantallas con ruido, entonces de derecha a izquierda van mostrando una escena de Tom Cruise en la versión cinematográfica de 2005 de *La guerra de los mundos*. La música que la acompaña es la de un coro orante multitudinario reunido en torno a la Torre del Diablo en *Encuentros en la tercera fase*, escena a la que pasa precisamente después. Con un salto momentáneo al Putin de realidad aumentada, luego vemos a jugadores de bádminton junto con más fotogramas de *Encuentros* al tiempo que la música coral continúa. Un siguiente inserto es de Moisés en *Los diez mandamientos* frente a la zarza ardiente y un nuevo corte a *La guerra de los mundos* que cierra esta sucesión. Todos los insertos elegidos tienen que ver con el descubrimiento de la verdad, relacionado mitológicamente con el ascenso a la montaña, y la fe en lo recibido desde el cielo que, mientras que en *Encuentros en la tercera fase* es bueno para la humanidad, no lo es en *La guerra de los mundos*.

4.4. Metavideoescena

Un nuevo vídeo dentro de la videoescena que realiza una ampliación metafórica del primero. Se produce así una **hiperinmediación** (Teira, 2020b, 312) cuando se produce una evidencia del marco de la videoescena, mientras que la producción de la metavideoescena queda diluida en el entorno ficcional audiovisual. El término surge de los opuestos hipermediación como muestra del mecanismo tecnológico de imagen y

la intermediación como difusión del mismo, según Abuín (2008, 36). La primera imagen funciona por hipermediación, mientras que la segunda es una intermediación dentro de la primera. En otros espectáculos puede aparecer como una televisión o una ventana de la maqueta tras la que se introduce el metavideo. También se puede insertar sobre un elemento esperablemente estático, como un cuadro o una fotografía de periódico. En el primer tercio de *The Mountain*, un periódico recoge la llegada de Mallory a Darjeeling. En lugar de la típica fotografía ilustrativa, el croma permite a la videoescena insertar un vídeo. Así, se dinamiza el medio textual – o se textualiza el medio audiovisual –, al codificar una mutua influencia entre las características de ambos medios de comunicación.

El vídeo dentro del vídeo puede aparecer a la inversa, como sucede tras una sucesión de insertos cinematográficos sobre cuya última imagen se corre la cortina que se ubica en una de las pantallas. Se encadena, por tanto, el material videográfico con el material físicamente presente en escena, también empleando un croma.

4.5. Simultaneidad

El uso de tres pantallas favorece la presentación simultánea de elementos. Imágenes diferentes y de distinto origen en cada pantalla obligan al espectador a cambiar su foco de atención y asimilar la información simultánea, por dispar que sea. Esto fragmenta los puntos de vista del receptor en diversos discursos (Hartwing, 2004, 51). Fue una investigación de Svoboda desde

1958 con su **polipantalla**, para buscar libertad de creación de imágenes múltiples, algo que consideraba propio del teatro (Burian, 1970, 133). Así, la simultaneidad de imágenes funciona por *zapping* en el espacio, igual que su sucesión lo hace en el tiempo.

Al principio del espectáculo aparece ruido blanco en una pantalla, después en una segunda y por último en la tercera, incluyendo el parpadeo del texto «*no signal*» y el sonido de una transmisión entrecortada. Después comienza la imagen de cámara en el centro mientras los laterales mantienen el ruido blanco, luego se suma a la ampliación de visibilidad la función de simultaneidad. Al ser una imagen ruidosa y no definida, no es la función principal, como sí lo es en otros momentos del espectáculo en los que cada pantalla tiene un contenido dramático; en este caso genera un marco contextual a la imagen central. Este ruido blanco presenta una doble lectura posible. En primer lugar, el evidente de ser una transmisión sin contenido, defectuosa o interrumpida, que se corta para encontrar el cadáver de Mallory, por lo cual se puede ver como una llegada de información que reconecta tras un largo silencio. Por otro lado, el ruido de imagen también es llamado en castellano «nieve», lo que entabla otra conexión con el Everest y el cuerpo congelado. Dicha identificación queda explicitada al final del espectáculo, cuando de la nieve sobre la mano de George Mallory se funde a nieve electrónica en una proyección que cubre toda la escena.

También se utiliza la simultaneidad puntual como transición, como al principio, cuando Orson Welles aparece en la pantalla central y en la

izquierda se va enfocando un micrófono. Ambas imágenes perviven unos segundos hasta que se apaga el centro y la izquierda comienza su recorrido. En otro momento, el plano acaba con el muñeco de Mallory mirando al Everest en la pantalla central y aparece en la pantalla derecha una radio, que permanece mientras que la central pasa a Welles. La radio ha servido como conector.

En el plano siguiente se recorre la maqueta de la derecha donde aparece el pueblo Grover's Mill, donde se ubica *La guerra de los mundos*, a partir de su cartel de bienvenida, que incluye nuevamente el guiño a *Encuentros en la tercera fase* al representar la Torre del Diablo, montaña de Wyoming que aparece en dicha película. En su recorrido por el pueblo mientras suena el ficticio ataque alienígena radiado, se ve una pelota de bádmiton, como si fuera un ser extraterrestre, haciendo de enlace con este elemento. El plano concluye con el dron, haciéndolo parecer una nave alienígena que mira a cámara. Mientras esto aparece en la pantalla derecha, la pantalla central muestra lo captado por el dron: a Serrano y Palacios observándola desde la mesa de manipulación de las miniaturas. Hay, por tanto, una simultaneidad entre observador y observado, como cuando la cámara enfoca a público y se ve en la pantalla central.



Figura 4. Simultaneidad entre dron-nave observador y manipuladores observados.

Fuente: Agrupación Señor Serrano.

Se produce otra simultaneidad cuando el dron recorre la maqueta de la ciudad, lo cual se muestra en las pantalla central y derecha, mientras que la izquierda presenta insertos de Tom Cruise huyendo en *La guerra de los mundos* alternados con fotogramas de Welles. También aparece en la expedición al Everest, donde las pantallas izquierda y central presentan la maqueta montañosa de la izquierda mientras que en la pantalla derecha se ven imágenes documentales y luego en la izquierda insertos como Moisés con las Tablas de la Ley en *Los diez mandamientos* (1956) o Gandalf en la montaña en *La comunidad del anillo* (2001).

4.6. Recontextualización

Como las maquetas, la escala performativa puede emular un set cinematográfico que, a ojos de la cámara, pueda parecer una escena en entorno totalmente definido, mientras que para el público se evidencia su composición con pocos elementos en escena. Es decir, el público observa cómo los actantes construyen un entorno ficcional que el plano audiovisual parece completo y autónomo.

Es utilizado cuando aparece la *performer* como Ruth escribiendo una de las cartas a Mallory y fumando. De fondo hay una cortina, que vemos colgada de una de las pantallas, desde la que se ha fundido para iniciar esta escena. El plano de cámara no permite ver toda la cara de la performer, mientras que la mesa limita la visibilidad a su torso. El recurso cinematográfico y pictórico de mostrar una parte de algo para dejar que el observador intuya el resto funciona haciendo que la imaginación termine la construcción del contexto en que dicha situación está sucediendo. Implica una ampliación metafórica donde predomina la videoescena por composición espacial, si bien el público accede a la vez la realización escénica de aquello recogido por la cámara, de modo que duplica la percepción. La ampliación de visibilidad implícita supone hacer visibles elementos que por su tamaño o posición resultarían poco o nada visibles, lo que puede generar atracción y sorpresa. A su vez, el punto de vista varía: la *performer* está inclinada sobre la mesa de la derecha y la cámara en su perpendicular, mientras que la videoescena muestra un plano frontal en la pantalla central. Este efecto multiplica la percepción de un mismo evento mediada como en vivo.

Este recurso también se observa cuando llegada la última cota del Everest, en la mesa de la izquierda Palacios ata una bota a un crampón, el herraje para andar sobre la nieve. La bota está sujeta a una pierna de maniquí, pero en videoescena el plano detalle cerrado hace parecer en que se la está atando una persona.

También tiene lugar en el final con la mano cubriéndose de nieve emulando a la de George Mallory perdida en el Everest. El público ve cómo la mano del *performer* se cubre de nieve artificial, sin embargo, en la proyección que, en este caso, ocupa toda la escena, aparece un plano detalle como un cadáver enterrado en la nieve.

4.7. Narración textual

La función narrativa es mayoritaria en la videoescena de Agrupación Señor Serrano, ya sea por medio de imágenes, de vídeo o, en este caso, de texto. Como en casos anteriores como el subtítulo del Marco Antonio de Marlon Brando en *Julio César* de BBBB, que creaba para el espectáculo otro texto sutilmente diferente del dicho por el actor, en *The Mountain* leemos la narración de cómo la compañía creó una web de noticias ficticias que empezó a gozar de enorme popularidad. Lo hacemos sobre una canción rusa supuestamente emitida por radio, a modo de falsos subtítulos. El habitual humor mordaz de la compañía está presente a lo largo de todo el texto, en el que dicen haber publicado algunas noticias reales, luego algunas falsas progresivamente, promocionadas mediante perfiles falsos en redes sociales.

El texto, apoyado por una música de tono amable y motivador, presenta una falsa historia que bien podría ser cierta, dado que los mecanismos de difusión a los que alude son plenamente reales. Agrupación Señor Serrano suele decir a este respecto: «no hacemos un teatro documental, sino un teatro muy documentado» (Segovia y Rod, 2018).

Esta función implica una ampliación metafórica muy sutil y cercana al *zapping*, pues el texto parece aludir a la canción, aunque no sea así, y es puntualmente ilustrado con imágenes.

4.8. *Collage manual*

Uno de los recursos que utiliza Agrupación Señor Serrano es frecuente en historias de viajes literarias o cinematográficas. Consiste en mostrar la ruta sobre un mapa por medio de la superposición de cartelitos y el trazado de líneas, cosa que aquí realizan para contar el ascenso a la cara norte del Everest. Alternan el *collage* con imágenes documentales, ampliación visual en plano detalle e insertos cinematográficos, todo ello acompañado de voz en *off* y música. Se produce una ampliación metafórica en la composición que se muestra en papel, visible al público gracias a su captura por la cámara, y con preeminencia total respecto de la acción escénica por su visibilidad y carácter informativo.

Habitualmente compone una imagen dinámica que explica partes de la narración. La compañía empleó una técnica similar en *Birdie* para explicar sobre una imagen capturada las líneas de su composición y la divina proporción.

4.9. Textura escenográfica

Esta función de la videoescena implica la aportación del vídeo de características propias de la escenografía, aprovechando la potencialidad de las tecnologías de creación y edición. *The Mountain* la utiliza para proyectar nieve sobre todo el escenario al final del espectáculo, momento en que se infla por sorpresa una montaña en la plataforma central.

La textura ofrece un carácter visual si es plana o táctil si tiene relieve (Martínez Valderas, 2017, 16). En el caso de la videoescena, cualquier textura es obviamente visual, pero puede asimilar la profundidad de lo táctil. La nieve genera este efecto por su movimiento homogéneo y alto contraste, de tal forma que profundiza en la metáfora entre nieve e interferencia, asociada al contexto de la información que el espectáculo ha estado construyendo. Este recurso solía ser empleado por Svoboda y fue uno de los primeros que, junto las imágenes documentales, aparecieron en la historia de la videoescena por su facilidad de uso y apariencia. Se acerca a la multimedialidad por su sustitución o enlace con un elemento de otro campo significativo.

En este caso no cubre solo las pantallas o algunos elementos seleccionados, sino que lo hace con toda la escena, por lo que se está buscando una atmósfera global, donde lo único que varía es el espontáneo crecimiento de la montaña central. Se podría decir que la metáfora se extiende por toda la visualidad del espectáculo. La información que ha dado es controversial, como el tema que trata. Todo es nieve, incluso la propia montaña solo es una ilusión hecha de aire.

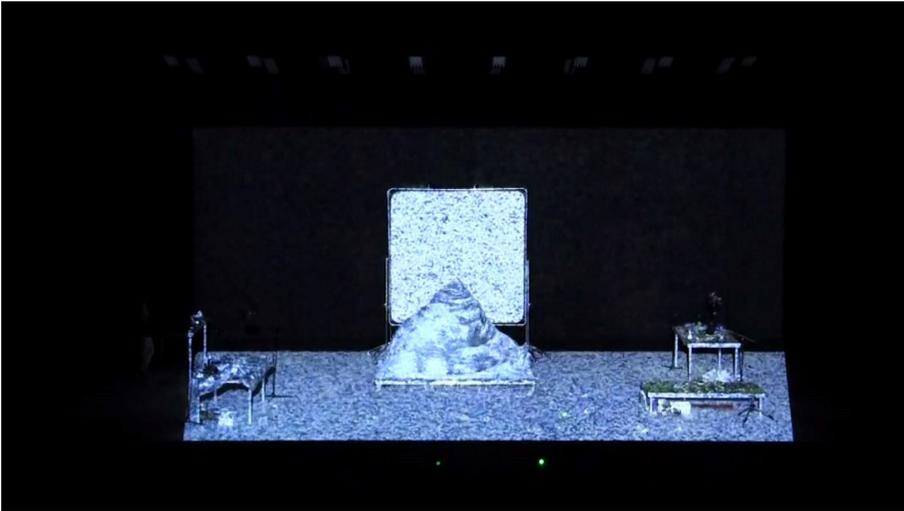


Figura 5: Textura videoescénica en todo el escenario.

Fuente: Agrupación Señor Serrano.

5. CONCLUSIONES: FUNCIONES DRAMATÚRGICAS DE LA VIDEOESCENA E INTERMEDIALIDAD

La dramaturgia de Agrupación Señor Serrano se basa en desarrollar el núcleo de convicción dramática mediante la videoescena. *The Mountain*, como espectáculos anteriores, emplea una estrategia estético-estilística presentacional para interpelar al público directamente, recurso evolucionado del distanciamiento brechtiano que, como este, provoca un extrañamiento respecto del estatus ficcional generador de una reflexión. Los recursos dramáticos que se han estudiado se muestran dirigidos a tal fin, en especial, las de ampliación de visibilidad, el doble videoescénico, la multiplicación de puntos de vista, la recontextualización y la simultaneidad. La narración, en

su multiplicidad y no linealidad, es esencial para comunicar el discurso, de ahí el carácter marcadamente narrativo de la metavideoescena, el *collage* o el propio texto. Por último, la sensorialidad abarca todo el espectáculo desde lo visual y lo sonoro, como se ve en la función atmosférica de la textura escenográfica. En conclusión, podría decirse a partir de la dramaturgia de la videoescena que el objetivo de la escenificación de *The Mountain* es que el espectador cuestione la veracidad de aquello que está viendo como metáfora de las certezas que asume en su vida habitual.

El espectáculo de la compañía catalana pone de manifiesto que la videoescena como parte del diseño escénico puede construir sólidamente aspectos dramáticos del espectáculo, en diálogo con la acción escénica y coherencia con el resto de los elementos. Esta comunicación constante entre escena y videoescena genera una serie de efectos y sensaciones que no pueden construirse por medio de otros elementos teatrales, acaso sí emularse algunos de ellos. Por lo tanto, la existencia de una mayoría de usos intermediales de la videoescena implican que el espectáculo se encuentra en el extremo intermedial del espectro multimedia: el núcleo de convicción dramática se despliega a través del vídeo y el espectáculo solo puede efectuar la comunicación teatral apoyándose en él. Siguiendo a Fischer-Lichte: «La condición específica del medio influye esencialmente en el proceso de creación de significado y por eso debe considerarse como un factor constitutivo» (1999, 526). Es decir, en la dramaturgia del teatro intermedia, la forma del medio incorporado es indisoluble del contenido para el que se utiliza.

Con estas consideraciones, se alcanzan los dos objetivos propuestos: el principal de analizar la dramaturgia de la videoescena en *The Mountain* de Agrupación Señor Serrano y el secundario de demostrar la utilidad de la clasificación de funciones dramáticas de la videoescena para la caracterización multimedial de un espectáculo teatral. Los recursos dramáticos expuestos son, como se ha visto, difícilmente deslindables, pues aparecen a menudo solapados entre sí, no obstante, su análisis permite profundizar en el sentido del vídeo en el teatro. Esto reafirma su estatus como valioso elemento expresivo, siempre y cuando su funcionalidad se encuentre consolidada dentro de la dramaturgia espectacular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 59 Productions. *Forbidden zone*. 2014. Disponible em: <<https://59productions.co.uk/project/forbidden-zone/>>. Acceso em: 10 jan. 2020.
- Abellán, Joan. “El teatro visual”. In: Sánchez, José Antonio (coord.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca: UCLM, 2006, 103-118.
- Abuín González, Anxo “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”. In: *Signa*, 17, 2008, 29-56.
- Bolter, Jay David y Grusin, Robert. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.
- Burian, Jarka M. “Josef Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science”. In: *Education Theatre Journal*, 22 (2), 1970, 123-145.
- Cornago Bernal, Óscar. “El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen”. In: *Arbor*, CLXXVII, 699-700, 2004, 595-610.

- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro* (E. Briega, trad.). Madrid: Arco Libros, 1999.
- Giannachi, Gabriella. *Virtual theatres: an introduction*. Oxon: Routledge, 2004.
- Giesekam, Greg. *Staging the screen*. Basingtoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Grande Rosales, María Ángeles. “Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad”. In: *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 4 (2), 2015, 8-17.
- Hartwing, Susan. “Descentralización visual: la escena fragmentada del teatro español contemporáneo”. In: *Bulletin of Hispanic Studies*, 81 (1), 2004, 43-53.
- Hormigón, Juan Antonio *Trabajo dramático y puesta en escena, vol. I*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002, 2ª ed.
- Iglesias Simón, Pablo. “Una conversación con Robert Lepage a la hora del té”. In: *ADE-Teatro*, 106, 2005, 74-82.
- Iglesias Simón, Pablo. “Tecnofilias y tecnofobias”. In: *ADE-Teatro*, 109, 2006, 49-53.
- Kattenbelt, Chiel. “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”. In: *Cultura, lenguaje y representación*, VI, 2008, 19-29.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático* (D. González, trad.). Murcia: Centro de Artes Contemporáneas, 2013.
- López Antuñano, José Gabriel. “Teatro: cine, imagen o palabra”. In: *ADE-Teatro*, 138, 2011, 139-145.
- López Antuñano, José Gabriel. “Presentación versus representación”. In: *Nueva revista*, 140, 2012, 172-187.
- López Antuñano, José Gabriel. “Teatro multimedia: antecedentes y estado de la cuestión”. In: *Nueva revista*, 148, 2014, 168-183.
- Luna, Álvaro. “Videoescena, el intruso transversal”. In: *ADE-Teatro*, 161, 2016, 113-118.

- Magris, Erica. “Between Empathy and Dissection: the live cinema by Katie Mitchell”. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 6 (2), 2016, 186-205.
- MandragoraBCN. *Agrupación Señor Serrano*. 16 nov. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/gf4wZavBbNI>>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- Martínez, David. “Videoescena en la Dirección Escénica (I)”. In: *ADE-Teatro*, 173, 2018, 173-181.
- Martínez Valderas, Jara. *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada: Tragacanto, 2017.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Piscator, Erwin. *Teatro político* (S. Vila, trad.). Madrid: Ayuso, 1976.
- Segovia, Ángela y Rod, Carlos. *Una conversación con Àlex Serrano*. 2018. Disponível em: <<https://www.teatrosanal.com/espectaculo/agrupacion-senor-serrano/>>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- Teatro a mil. *Clase Magistral: Viviendo del fracaso | Agrupación Señor Serrano*. 30 jul. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/0ZgecG6h04Q>>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- Teira Alcaraz, José Manuel. “El audiovisual en escena: del teatro multimedia al teatro intermedia a través de la videoescena”. In: *Actio Nova*, 4, 2020a, 129-165.
- Teira Alcaraz, José Manuel “Hacia un análisis de la función dramaturgica de la videoescena”. In: *Acotaciones*, 45, 2020b, 291-322.
- Teira Alcaraz, José Manuel “La crítica social de Agrupación Señor Serrano a través de la dramaturgia intermedial. Entrevista a Pau Palacios”. In: *Anagnórisis*, 22, 2020c, 467-484.
- Thenon, Luis “El cartero de Londres”. In: *ADE-Teatro*, 106, 2005, 85-96.

La traducción como perversión en la creación- recreación de la obra de teatro

En Marge! – ¡Al Margen!

*Translation as perversion in the
creation-recreation of the play* En
Marge! – Al Margen!

Paola Carrión González
Jesús Belotto

Recebido em: 7 de janeiro de 2021
Aceito em: 16 de janeiro de 2021

Licenciada y doctora internacional en traducción e interpretación por la Universidad de Alicante, donde actualmente ejerce como docente. Es traductora jurada de francés, máster en Traducción Literaria, máster TILDE y máster en Profesorado. Su línea de investigación se centra en la traducción literaria, aunque también abarca otros ámbitos como la fraseología y la traducción jurídica. Contacto: paola.carrion@ua.es
Espanha

Es doctor en Traducción. Trabaja como profesor de español en Francia. Es autor del poemario breve *Una luz de relámpagos* (2010) y de las obras *L'ambassadeur russe* (2017) y *En Marge!* (2018). Ha traducido a poetas como Baudelaire y Anna Ruotolo. Contacto: jesus.belotto-martinez@univ-rouen.fr
França

PALABRAS CLAVE:

teatro del absurdo;
metateatralidad; traducción
teatral; traducción
colaborativa; culturema.

KEYWORDS:

theatre of the
absurd; meta-theatricality;
theatre translation;
collaborative translation;
cultureme.

Resumen: El presente artículo, a cargo del autor español de la obra francófona *En Marge !* y la responsable de su traducción al español, pretende analizar los recursos de creación y recreación de una obra de teatro en un contexto de diglosia lingüística. En este sentido, evocaremos diferentes hitos de la reflexión traductológica en torno a la traducción teatral y analizaremos algunas de las estrategias seguidas a la hora de traducir *¡Al Margen!* al polisistema cultural español en el marco de un proyecto de traducción colectiva en el grado de Traducción e Interpretación de la Universidad de Alicante.

Abstract: The present paper by the Spanish author of the French-written theatre play *En Marge!* and the professor in charge of its collaborative translation into Spanish, aims to analyze the creation and recreation resources of a play in a diglossic context. In this sense, we will evoke different key aspects regarding critical reflexion around theatre translation and we will analyze some strategies followed throughout the *¡Al Margen!* translation process into the Spanish cultural polysystem. This project has been developed in the framework of a collaborative translation in the studies of Translation and Interpreting at the University of Alicante

GÉNESIS DE UNA OBRA AL MARGEN Y SU TRADUCCIÓN

En Marge! es una obra de teatro en tres actos y un epílogo escrita en el verano de 2017 y puesta en escena en junio de 2018 en el departamento de ultramar francés de Mayotte. Originalmente concebida y representada en francés, la pieza fue publicada de manera independiente por la compañía de teatro amateur Atomos Libros con una tirada de 200 ejemplares, acompañada de un texto híbrido titulado *Poesías IV o para interpretar al margen*. El conjunto de estos dos escritos sería traducido en el curso 2019-2020 por el alumnado de la asignatura Traducción Literaria Avanzada A-B/B-A: español-francés/francés-español, materia optativa del Grado de Traducción e Interpretación ofertado por el departamento homónimo de la Universidad de Alicante, en el marco de un proyecto pedagógico colaborativo auspiciado por la profesora Autor/a y respaldado por el Instituto de Ciencias de la Educación de dicha universidad por su encuadre dentro de una red para la mejora de la calidad docente, y que desembocará en el año 2021 en la publicación de un volumen bilingüe a cargo del Servicio de Publicaciones de la UA.

En lo que se refiere a la obra, la acción tiene lugar en un Centro Psiquiátrico imaginario de la isla de Mayotte, en el sudoeste del Océano Índico. Perteneciente geográficamente al archipiélago de Comoras, Mayotte votó en referéndum en el año 1976 su rechazo a la independencia de la potencia colonizadora francesa, contrariamente a las otras tres islas del archipiélago (Gran Comora, Mohéli y Anjouan), que hoy conforman la Unión de las Comoras, uno de los países más inestables políticamente y con mayor desigualdad social del mundo. Se trata pues de un *huis clos* que

pone en escena a cinco personajes, un doctor en psiquiatría recién llegado al centro y cuatro pacientes con diversos desórdenes mentales – indicados visiblemente como elementos de vestuario según el código asignado en el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales – para tejer una trama de metáforas encadenadas y juegos de espejos en torno a las desigualdades y violencias (si se nos permite el pleonasma) de la realidad social de este territorio europeo ultraperiférico.

EL ABSURDO EN TRAMPANTOJO: ESTRATEGIAS DE (DES)LOCALIZACIÓN DE LA OBRA

¡Al Margen!, que carece de cualquier rasgo futurista, se ubica sin embargo de forma explícita en el año 6222. Dicha fecha, que no sabría justificarse únicamente en un homenaje apenas velado a la novela *2666* de Roberto Bolaño, sitúa al lector en un espacio temporal improbable e incluso absurdo, y alejaba en apariencia a los espectadores que vieron la obra en Mayotte de su propia realidad social y vital. No obstante, las referencias (a menudo contingentes o indirectas) a acontecimientos e instituciones locales contemporáneos de la escritura y puesta en escena son constantes en la obra. El personaje de Nathalie, por ejemplo, se presenta como superviviente del naufragio de un *kwassa-kwassa*, endebles embarcaciones de pesca que los comorenses utilizan para entrar de forma irregular en Mayotte surcando los 70 km de océano que separan la costa de Anjouan de la pequeña isla francesa, y que se cobran cada año varios centenares de víctimas.

En este sentido, tampoco es casual el empleo de términos tomados directamente del mahorés, dialecto de la lengua comorense derivada principalmente del swahili, y lengua materna de los habitantes del centro y el sur de Mayotte (los oriundos del norte de la isla hablan *kibushi*, derivada del malgache). De este modo, si la presencia de algunos de estos términos en la obra, empleados a menudo también en la isla para la comunicación francófona, obedecen a intenciones de localización geográfica o comicidad (verbigracia, las *mabawas* o alitas de pollo a la brasa o el *bangué* o marihuana), otros como el de *sousou* (prostituta) responden a un objetivo de denuncia de desigualdad social. Asimismo, el personaje del Director del centro (en realidad, un paciente disfrazado) cierra el primer acto con un monólogo en el que explica al Doctor Cálín (Lacan, en la versión española) cómo referirse a los comorenses en situación irregular como ‘bonitos’ (*pouéré* en lengua mahoresa, en referencia a los túnidos) permite, mediante un simple procedimiento de etiquetado y descalificación, restar importancia a la dramática situación de este colectivo: los citados naufragios, pero también explotación laboral, persecuciones, desahucios y conflictos raciales, expulsiones masivas, y las infinitas trabas burocráticas que agravan dichas situaciones de desigualdad y provocan un desbordamiento de facto de las instituciones y servicios a la ciudadanía, apenas paliados por una planificación social y unas inversiones públicas sempiternamente insuficientes.

En resumidas cuentas, la identificación por parte del espectador del espacio escénico (la representación de Mayotte en un futuro remoto) con el espacio en el que él mismo se sitúa (el Mayotte de 2018) posee una

intención innegable de denuncia social, al mismo tiempo que incide en el carácter endémico de las problemáticas señaladas al plantear la posibilidad de su perdurabilidad en un lejano porvenir. El artificio temporal cumple pues aquí la función opuesta a la que declara; el propio autor, en una suerte de entrevista a sí mismo a la manera de Ionesco incluida en el texto que acompaña a la obra, no oculta la ironía de su juego: ‘Señor Autor/a, ¿cuál es la relación entre su obra y la realidad de Mayotte? Ninguna, por supuesto. Es solo una distopía, una obra de ficción. Pueden dormir en paz.’ (*Poesías IV*). En el tiempo de la representación, el mapa es indisoluble del territorio.

METATEATRALIDAD Y APROPIACIONISMO COMO RECURSOS DE CREACIÓN DRAMÁTICA

Desde la nota liminar, titulada “La república al margen” en una alusión más directa si cabe al partido La República En Marcha del presidente francés Emmanuel Macron, el autor repasa algunas de las influencias que más han marcado la obra. En un plano más concreto, parece evidente que *¡Al Margen!* bebe principalmente de tres obras de autores eminentemente cercanos entre sí: *Rinoceronte* de Eugène Ionesco, *El balcón* de Jean Genet y *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal. La terna conformada por dichas obras, encuadradas por la crítica en el teatro del absurdo, el teatro de la crueldad y el teatro pánico respectivamente, comparte entre sí y con la obra que nos ocupa multitud de características que no corresponde al presente artículo estudiar, sino que centraremos nuestra reflexión en otros dos elementos de creación: la metateatralidad y el apropiacionismo.

A este respecto, resulta revelador analizar el texto que acompaña en su publicación a la obra *¡Al Margen!* Conviene pues empezar notando que *Poesías IV* entronca directamente, tanto por su título como por su estructura y composición, con las dos *plaquettes* homónimas (*Poesías I y II*) del poeta francés Isidore Ducasse, nacido en Montevideo en 1846 y muerto en París en 1970, y más conocido por el nombre de pluma de Conde de Lautréamont con el que firmó su obra mayor, los *Cantos de Maldoror*. En sendas obras del escritor francés, pero principalmente en las *Poesías*, Lautréamont/Ducasse acudía a procedimientos de creación poética tales como el pastiche y el autopastiche, el *collage* o *patchwork* literarios, la reescritura, la perversión o la inversión de citas y extractos de textos ajenos de toda índole (desde máximas de Pascal o Vauvenargues hasta réplicas dramáticas de Shakespeare o artículos enciclopédicos o periodísticos). Así, en esta continuación metapoética de la obra ducassiana, el autor de *¡Al Margen!* y *Poesías IV* recurre también al apropiacionismo y al plagiarismo en la escritura de sendos textos, insertando extractos con mayores o menores modificaciones de escritores como Aimé Césaire, Alain Ginsberg, Augusto Boal, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Margaret Atwood o, una vez más, Eugène Ionesco, así como citas pertenecientes a la propia obra que acompaña; citas que, en algunos casos, eran ya en sí citas, abundando en la concepción poética ducassiana del autor de que ‘El teatro ha de hacerse por todos’ (*Poesías IV*).

Pero la dimensión metaliteraria de la obra se explicita desde el comienzo por la presencia misma del personaje de Ionesco, en realidad una antigua estudiante universitaria de teatro; por lo demás, autora de una tesis sobre

el teatro del absurdo en Mayotte, en lo que supone un evidente elemento de autorreferencialidad y puesta en abismo metateatral. Pero también el plagiarismo y el apropiacionismo, en tanto en cuanto elementos constituyentes de la escritura no solo de *Poesías IV* sino de la propia *¡Al Margen!*, vienen a incidir en la dimensión de metateatro de la que hace gala la obra. Así, por poner solo algunos ejemplos, el autor retoma en el primer acto la famosa sentencia de *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre, ‘el infierno son los otros’, cuando el personaje de Ionesco dice de la celda de aislamiento que ‘es el infierno, sin los otros’. Del mismo modo, los personajes de Ionesco y Nelly interpretan un extracto cuasi literal de la “Entrevista del Trascendente Sátrapa Ionesco a sí mismo”, texto del dramaturgo francorrumano recogido en su ensayo antológico *Notas y contra-notas* (1962). Esta enésima puesta en abismo (meta) teatral revela abiertamente su fuente original, tanto en la didascalia que introduce este fragmento de la obra como en la réplica posterior en que Nelly, una vez terminada la escena dentro de la escena, muestra su asombro al comprobar que, efectivamente, el personaje de Ionesco conoce palabra por palabra todas las entrevistas dadas por el auténtico Ionesco.

A continuación, analizaremos de manera sucinta el estado de la cuestión de la reflexión en torno a la traducción teatral, un tipo de traducción cuya complejidad “no deriva sólo de la resolución del potencial *diferendum* entre un *ego* y un *alterego* de naturaleza lingüístico-cultural, sino también del imperativo de manipular simultáneamente dos códigos, el texto y su camaleónica concreción representacional, vinculados por relaciones de mutua determinación” (Prodan, 2005, 88), para después centrarnos en algunas de las

estrategias seguidas por el alumnado de la asignatura de Traducción Literaria avanzada de la Universidad de Alicante a la hora de traducir ¡*Al Margen!*

LA TRADUCCIÓN TEATRAL COMO EXPRESIÓN CREATIVA DE TRANSFERENCIA CULTURAL

Disponía Larra ya en el primer tercio del siglo XIX unos fundamentos ineludibles para la práctica de la traducción teatral: saber qué tipo de teatro se está traduciendo, conocer teatro y público tanto de la lengua origen como de la lengua meta, saber leer ambas lenguas y por supuesto, saber escribirlas. Decía: “Todo eso se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien; porque para traducirla mal no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular, el que tiene que servirse del segundo no anda escaso del primero” (Larra, 1836).

La reflexión en torno a la traducción teatral o dramática llega tardía con respecto a su práctica, mucho más tardía en tanto en cuanto lo hacen las primeras obras teatrales, de entre veinticinco y veintiséis siglos de edad. Si bien se atisban ciertas consideraciones sobre esta cuestión a finales del siglo XVIII, hasta 1980 no comienza el verdadero auge de la traducción teatral (Lapeña, 2014). Un tipo de traducción que durante décadas – o incluso decalustros y siglos – proliferó más que la propia producción de teatro endógeno, llegando los carteles de teatros nacionales a llenarse de títulos de obras teatrales extranjeras traducidas al español en mucha mayor medida de lo que lo hacían nuestros títulos originales. Algo que suscitó el interés y la sorpresa de teóricos que no veían equilibrado este crecimiento exponencial

del teatro traducido con respecto al avance analítico de reflexión teórica de tal actividad: “Es como si durante trescientos años se hubieran estado fabricando motores y nadie hubiese escrito un solo tratado de mecánica general” (Santoyo, 1995, 14). Así pues, el estudio de la traducción dramática no parece partir de un marco teórico que establezca la especificidad del ámbito o consolide unos principios sobre los que puedan gravitar los análisis concretos de traducciones concretas de obras concretas, sino que este último escenario nos invita a educir unas conclusiones que puedan conformar una teoría de la traducción teatral.

A este respecto, cabe mencionar ejemplos contemporáneos dedicados a la dramaturgia como el ya desaparecido escritor, traductor, actor, director y teórico – entre otros – Jaume Melendres, quien “como teórico de teatro, lógicamente también reflexionó sobre la tarea misma de la traducción teatral” (Sala, 2010, 314) y defendía la idea de la no existencia de unas características específicas de la traducción teatral, por la singularidad de cada obra. Una posición contraria a muchos estudiosos que encontraron su piedra angular en la obra “Translation Studies” de Susan Bassnett, quien reconocía la especificidad del texto teatral:

even the most superficial consideration of the question must show that the dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text. To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something incomplete [...] since it is only in performance that the full potential of the text is realized (1980, 120).

Llámesese circunloquio, llámesese “empezar la casa por el tejado”. En cualquier caso, la práctica nos deja ejemplos comparables a otros ámbitos del arte de la traducción, teniendo en cuenta la particularidad (con)textual de cada caso.

Sea como fuere, la necesidad de traducir teatro se antoja aquí como un medio de transmisión – reivindicación – cultural de la sociedad, que combina movimientos realistas, populares, clásicos, costumbristas con el elemento absurdo que articula la obra aquí presentada. Este último elemento colisiona con el clasicismo teatral haciendo de la sátira el instrumento de descripción social que nos presenta de manera evidente el hecho denunciado bajo formas disparatadas y aparentemente ficticias. Y la referencia caricaturizada, como eje vertebrador y escollo en la traducción, la realidad cultural de difícil transmisión que conforma la temática principal, objetivo primordial, detonante entre el público, en su búsqueda por la reacción exacta.

En torno a la traducción teatral surgen inevitables cuestiones: ¿cómo traducir la teatralidad? ¿Cómo reproducir su impacto en una audiencia cultural distinta? ¿Cómo trasladar a otro sistema lingüístico el proceso creativo que consigue tales fines? En una de sus obras fundamentales, Susan Bassnett nos describe distintas estrategias o métodos en la traducción teatral: “*Treating the theatre text as a literary work*, [...] *Using the SL cultural context as a frame text*, [...] *Translating ‘performability’*, [...] *Creating SL verse drama in alternative forms*, [...] *Cooperative translation*” (1985, 90). Para esta autora, la dificultad más relevante de la traducción teatral es trasladar al plano escrito un texto que forma parte de un sistema mucho más amplio, que incluye signos kinésicos y paralingüísticos, es decir, reproducir el elemento gestual. Habida cuenta de estos

aspectos, se suma una reorientación de las teorías tradicionales¹ de traducción, influenciadas por el impacto de la teoría de la manipulación y la teoría de los polisistemas (Bassnett, 1991). Esta última nos descubre un dinamismo que determinará unas estrategias que se escapan de la literalidad para descubrir nuevas perspectivas en el tratamiento de sistemas en contacto.

El elemento gestual de Bassnett nos traslada a una cuestión inexorable en traducción teatral: traducir para ser leído, traducir para ser interpretado. A este respecto, Santoyo introduce toda una serie de conceptos afines a cada una de esas dos variantes; así, la traducción para ser leída – *reader-oriented* – nos llevaría a términos como la traducción – directa, indirecta, completa, etc. – o la transliteración – interlineal y paralela –, mientras que la traducción para ser interpretada – *performance-oriented* – plantearía una senda marcada por el traslado – versión o adaptación (readaptación) – y la reescritura – posible recreación –, desembocando ambas trayectorias en la transposición escénica. Por su parte, el plagio y la recomposición textual no responderían aquí “a método ni a proceso alguno de transferencia intertextual, semiológica o interlingüística” (Santoyo, 1989, 108), por lo que escaparían al plano de la traducción.

Lejos de querer imponer un *modus operandi* traductivo, la funcionalidad del texto ha de primar sobre su literalidad en cuanto al original. Que el resultado funcione en escena, esto es, provocar en el público la reacción de la

1 Según Santoyo, la traducción literal o “traslado” aquí solo tendría cabida como paso previo a la traducción final. Cabría hablar de adaptación, siempre que fuera “a un nuevo código cultural”, por el “peligro que entraña que los bucaneros teatrales lo utilicen como patente de corso para disfrazar todo tipo de inaceptables manipulaciones, textuales y escénicas” (1989, 103).

obra original². Todo lo demás son convenciones lingüísticas y estilísticas que cabría respetar en la medida en que lo permita tal funcionalidad. Al menos, esta ha sido la máxima y principal estrategia para la concepción de nuestra traducción, considerados la naturaleza y propósito singulares del original.

INTERFERENCIAS CULTURALES, RECREACIONES Y PERVERSIONES TRADUCTIVAS

La traducción teatral – como en otros muchos casos de textos literarios ricos en referencias culturales – encuentra su esencia en el discernimiento de la transcreación más que en la traducción tradicionalmente concebida. Entran aquí en juego conceptos ya mencionados relacionados con la adaptación, versión, (re)creación o incluso “perversión” traductiva. Así, son numerosos los elementos que bañan el texto de un carácter *a priori* intraducible, total o relativo, que van desde la oralidad hasta los “culturemas”³ o “realia” (Vlahov & Florin, 1970) más arraigados. Y es que, aunque casi toda traducción está condicionada, el nivel de exigencia cultural y referencial del texto origen nos sitúa en los límites de la aceptabilidad de lo que es o no es una traducción, o de cuándo una traducción sufre un proceso de recreación tan agudo que

2 Esta norma no escrita, ha suscitado la controvertida perspectiva de la retraducción de los clásicos, una adaptación de las traducciones canónicas a la realidad cultural del momento, criticada por muchos, alabada por otros. En este sentido, no solo cabe aludir al envejecimiento de la lengua en las traducciones realizadas, también es justo reconocer que la retraducción “produce uno de los factores que diferencian la obra clásica original y la obra clásica traducida: mientras la primera, la obra original, tiene una textualidad única, la versión traducida de la misma tendrá tantas cuantas veces haya sido traducida” (Vega, 2005, 9).

3 Analizados bajo esa apelación y otras tantas por Nida, Newmark, Vermeer & Nord, Luque, Molina, Mangiron, Santamaría, Carbonell, por citar algunos.

acaba convirtiéndose en perversión, siempre en el mejor sentido de la palabra. En otras palabras, una traducción que rompa la eufonía circundante de la gracia literaria de la misma forma en que opera el original.

Volviendo a los cimientos sobre los que reposa el ejercicio de la traducción teatral, alejados de la esencia de la literalidad en tal trasvase lingüístico del hecho literario, cabe resaltar que se trata de “buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. [] Lo demás es ser un truchimán, sentarse en el agujero del apuntador y decirle al público español: «Dice *monsieur* Scribe», etc., etc.” (Larra, 1836), partiendo de la base de que la equivalencia ha de ser, en circunstancias de evidente culturalidad, una equivalencia transléfica, exclusiva en cada caso, en cada situación y fórmula textual, entendida como “una relación global, única e irrepetible para cada binomio textual y, por supuesto, para cada actuación traductora” (Rabadán, 1991, 51).

En Marge! (Autor/a, 2018) es un buen ejemplo de lo opuesto a la jitanjáfora, pues el valor estético de muchos fragmentos se sacrifica por el sentido de las secuencias textuales que lo componen. Podría ser considerado el “antihéroe” de la sublimidad lírica, la hermana locuaz de la retórica que a voces deprecia la realidad social que nos rodea. Elogio a la sustantividad – en este caso social – en detrimento de la grandilocuencia estética clásica. Y eso es precisamente lo que se ha pretendido recrear con la traducción al español, una gran jitanjáfora que destripa una realidad de aparente raciocinio para presentar al público los despojos de una sociedad carente de humanidad, no sin transgredir sus formas primigenias. La historia, un grupo de aparentes “enfermos” psiquiátricos, afectados por múltiples patologías – de objetividad subjetiva –,

encerrados en un manicomio en la pequeña isla de Mayotte. Un marco que nos presenta no solo una especificidad lingüística única sino también la encarnación de la singularidad isleña representada en una problemática migratoria que sumerge a la obra en un contexto social que era preciso denunciar. La protagonista, una libertad que varía según la perspectiva, como la ilusión del taumatropo evocado entre líneas, que se oculta tras la falta de misericordia de algunos de sus personajes, más reales que ficticios, todo ello verbalizado con la jerigonza del absurdo – interpretado por y para sus máximos representantes – plagada de galimatías lingüístico-culturales cuya traducción – perversión – se presenta a continuación. Así pues, indicamos un puñado de ejemplos⁴ de esas “perversiones” que nos hemos permitido realizar, nunca gratuitas, siempre queriendo respetar lo absurdo del teatro del absurdo:

	Obra original	Pág.	Traducción al español
(1)	LE PLOMBIER portera un bleu de travail blanc, un blanc de travail, quoi	16	EL FONTANERO llevará un mono de trabajo blanco, muy blanco, y muy mono, vamos
(2)	Il ne faut pas écouter le c[h]œur	18	No hay que hacer caso al cor[o]azón
(3)	... il dit que dalle	19	... no dice ni mo
(4)	NELLY. – Le fou du roi, un fou furieux, un fou-rire... IONESCO. – un je-m'en-fous NELLY. – un fou à lier, un truc de fous, un amour fou... IONESCO. – ... une founette...	32	NELLY. – Melocotón, locomotora, estafilococo. IONESCO. – ...hacerse el loco... NELLY.-loco de atar, a lo loco, loco de amor. IONESCO. – ...cocoloco...

4 Para un análisis completo de los culturemas de la obra, consúltese Autor/a (2020).

	Obra original	Pág.	Traducción al español
(5)	Mais des sans papiers, ce ne sont plus des personnes, ce sont des clandestins. Mieux encore, des clandos, car les diminutifs servent à cela, à diminuer	41	Pero, los ilegales, ya no son personas, son clandestinos. O mejor aún, sin papeles, porque el “sin” significa eso, para indicar que no son nada
(6)	On la transfère au CHM. Il vaut mieux qu’elle crève là-bas, cela nous évitera la paperasse	44	La trasladaremos al Centro Hospitalario de Mayotte. Es mejor que la palme allí, nos ahorraremos toda la burocracia
(7)	Je fais une sortie, je fais une sortie bateau, une sortie dauphins, une sortie baleines, une sortie dugongs, une sortie raie-mantas, une sortie la raie de mon cul	49	Que me voy de excursión, la del barco, la de los delfines, la de las ballenas, la de los dugongos, las de los tiburones o la de mis cojones
(8)	Allez vous faire braconner	51	Que te folle un pez espada
(9)	NELLY. – C’est du Morse ! IONESCO. – Un morse à Mayotte ? NELLY. – Du code Morse, ducon ! IONESCO. – Ah, un dugong, c’est plus plausible	63	NELLY. – ¡Es una Morsa! IONESCO. – ¿Una morsa en Mayotte? NELLY. – ¡De código Morse, tarugo! IONESCO. – Ah, un besugo, eso es más creíble
(10)	Le théâtre doit être fait par tous () Le théâtre doit être fait partout () Le théâtre doit être fait partout	81	El teatro ha de hacerse (...) El teatro ha de hacerse por nosotros (...) El teatro ha de hacerse porno-sotros

Tabla 1. Ejemplos de transcreación en “¡Al Margen!”

Si nos adentramos en el análisis de la traducción de estos segmentos y siguiendo el enfoque funcionalista de Reiss (1971), de la *skopostheorie* de Vermeer (1978) – basado en la intencionalidad de la unidad comunicativa – y de la funcionalidad dinámica de la teoría del polisistema (Even-Zohar, 1979), más centrada en una antropología de la traducción que contempla

como eje fundamental las relaciones interculturales, observamos que las traducciones aquí propuestas son fruto de una reflexión – más o menos acertada – del elemento cultural tanto de la lengua de partida como de llegada, en su vertiente más lingüística. Así, obviadas las referencias políticas que en el texto origen se hacen a declaraciones lapidarias de figuras políticas como Sarkozy o Macron, la existencia de elementos culturales en lengua *shimaoré*⁵ o fragmentos en los que la utilización de equivalentes obtiene la funcionalidad deseada sin grandes alteraciones del texto de partida⁶, vemos algunos casos en que la creación es necesaria si se desea obtener en la traducción el mismo efecto o parecido que en el original, especialmente en segmentos que contienen juegos de palabras o rimas irreproducibles en el texto final con los mismos componentes lingüísticos, a todo lo cual se suma el componente idiomático de la fraseología. De esta suerte, vemos como el *bleu de travail* [1] que en español correspondería a un ‘mono de trabajo’ no encierra en la lengua de destino un color específico con el cual poder hacer un juego de palabras, que sí puede obtenerse si en lugar del color se juega con el significado del adjetivo. Ese mismo elemento idiomático

5 El autor utiliza palabras en lengua *shimaoré* como *banqué*, *foundi*, *kwassa-kwassa* o *sousou* que se explican, tanto en el original como en la traducción – donde son conservadas –, en un glosario al final de la obra, con el fin de evidenciar la especificidad diglósica de Mayotte.

6 En el caso de los equivalentes, cabe resaltar que en unos casos las modificaciones sufridas en la traducción no eran muy relevantes, pues la referencia empleada era compartida por ambas culturas: *Vous avez acheté votre Diplôme à la Rue du Commerce ou quoi!* (p. 53)⁶; ‘Se ha comprado el título en Amazon o qué?’ (cambio de empresa de venta online); pero en otros casos la transformación llegaba a los límites de la adaptación: *Allez, allez, allez, réveillez-vous, mon dormeur du bal!* (p. 22)⁶; ‘¡Vamos, vamos, vamos! ¡Despiértate, que la vida no es sueño!’ (cambio de referencia a Arthur Rimbaud por un título de sobra conocido de Calderón de la Barca).

juega en contra de la literalidad en muchos de los ejemplos propuestos: la expresión *que dalle* que se transforma en ‘no dice ni mo’ [3] (en lugar de ‘ni mu’) para ganar un nuevo rompecabezas con el nombre de Momo, de quien se habla en ese diálogo; la serie de expresiones con la palabra *fou* (*fou du roi, fou furieux, fou-rire, je-m’en-fous, fou à lier, truc de fous, amour fou, founfounette*) completamente pervertida en el texto de llegada por su trivialidad semántica pero que sí mantiene una enumeración de unidades que contienen la palabra “loco”; los clandestinos (*clandos*) transformados en ‘sin papeles’ [5] al no existir en español una tradición de la abreviatura tan anclada como en francés o la transformación de *ducon* y *dugong* [9] por ‘tarugo’ y ‘besugo’ respectivamente, con el fin de mantener la situación de no entendimiento y proximidad fonética de los vocablos en juego. Por otra parte, pedimos perdón por no haber podido conservar el nivel de genialidad de algunos juegos de palabras – *partouze* por ‘porno-nosotros’ – así como por el registro vulgar empleado en los ejemplos [6] y [7] donde quisimos mantener tanto el tono crudo y soez del original como la rima fácil y la presencia de referentes marítimos. No obstante, hubo algún caso en que pudimos ganar algún juego de palabras – *paperasse* por ‘burrocracia’ [6] – o incluso donde el original permitía la traducción literal – *c[h]oeur* por ‘cor[on]azón’ [2]-, aunque para nuestra desdicha y al tiempo gozo creativo nuestro, no fueron muchas las ocasiones.

Por otra parte, merece especial mención el concepto de la “retrotraducción” en esta obra, pues el propio autor utiliza algunos fragmentos literarios que sufren ligeras transformaciones en una primera traducción hacia el francés

y que más tarde volverán a someterse a ciertos cambios, incluso siendo la lengua de llegada la misma que la lengua objeto de traducción en la pluma del autor. Tal es el caso del poema “Zurita” del chileno Raúl Zurita, que vuelve a su esencia al español con la transcripción de sus palabras originales, pero conservando la modificación del autor de la pieza teatral: *Momo me dit que l’orage allait s’affaiblir* (versión original de la obra teatral)/“Zurita me dijo que iba a amainar” (versión original del poema de Raúl Zurita)/‘Momo me dijo que iba a amainar’ (traducción final de la obra teatral). Si atendemos al concepto de fidelidad en la traducción, no sería este un caso de perversión al dramaturgo, sino al poeta. Algo parecido ocurre con la cita que abre la obra teatral, de Ascanio Celestini, traducida/recreada del italiano al francés por el autor de *En Marge!*, trasladada a su vez al español en *¡Al Margen!*: *À qui appartiennent les morts de la mer?* (versión original de la obra teatral)/*A chi appartengono i morti di Lampedusa?* (versión original de Ascanio Celestini)/‘¿A quién pertenecen los muertos del mar?’ (traducción final de la obra teatral). No hemos de olvidar que, en cualquier caso, la traducción teatral ya de por sí sufre diversas traducciones/interpretaciones internas, donde en ocasiones se desdibujan los límites de la creación en la traducción, así como el papel de la figura del traductor:

El traductor de teatro es el intérprete del intérprete [el actor], porque hace una interpretación de un texto para que sea interpretado posteriormente; y, precisamente porque es un intérprete que trabaja para otro intérprete que es un artista, el traductor también es un artista, o al menos debería serlo (Melendres, 2000).

CONCLUSIÓN

Los fragmentos que hemos analizado son una muestra de algunos de los casos de transcreación más evidentes, donde el contexto, el registro, el estilo y tono del autor, así como el efecto expresivo final, prevalecen sobre la fidelidad semántica. La poética apropiacionista y recreadora que subyace a *¡Al Margen!* y que, lo hemos visto, queda explicitada en el texto de *Poesías IV o para interpretar al margen* que acompaña a la publicación de la obra, así como la importancia del componente de denuncia social latente en cada escena, exigían a su vez de una poética de traducción recreadora a la hora de reescribir la pieza en español. Del mismo modo en que los locos resultan al final más cuerdos que los cuerdos en esta obra, la fidelidad de la traducción a su literariedad pasa definitivamente por la infidelidad a su literalidad. Así lo han entendido los responsables de su versión en español, erigidos, como exigía el texto original, en un grupo de disparatados transcreadores a la caza y captura de la funcionalidad escénica mediante la perversión – consentida – de la pluma del autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bassnett, Susan. “Translating for the Theatre : The Case Agains Performability”. In : *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, nº1, 1991, 99-111.
- Bassnett, Susan (1985), “Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”. In: Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm, 1985, 97-103.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 1980.

Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Theory”. In : *Poetics Today, Special Issue: Literature, Interpretation, Communication*, vol. 1, nº ½. Duke University Press, 1979, 287-310.

González, Paola Acrrión. *En Marge !*, Mayotte, 2018.

González, Paola Acrrión. “Estrategias de traducción y elementos de inequivalencia interlingüística: la traducción teatral en el aula y los contrastes lingüísticos y culturales”. In: Roig-Vila, R. (coord.); Antolí Martínez, J.M., Díez Ros, R., Pellín Buades, N. (eds.). *Redes de Investigación e Innovación en Docencia Universitaria. Volumen 2020*. Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Alicante, 2020, 185-197.

Lapeña, Alejandro L. “Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral”. In: *Sendebar. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, nº25, 2014, 149-172.

Larra, Mariano José. De las traducciones. In: *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*. Madrid, nº132, 11 marzo 1836.

Melendres, Jaume. “Traduir respiracions”. In: *IV Jornadas de Traducción en Vic: Traducción teatral*. Universidad de Vic, abril 2000.

Prodan, Delia Ionela. “Dificultades de traducción inherentes al género dramático”. In: Iliescu, Catalina (ed). *Duplicitat comunicativa i complicitat creadora en la traducció del teatre*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005, 85-97.

Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción*. León: Ediciones de la Universidad de León, 1991.

Sala Lleal, Jordi. “La traducción como expresión de la creatividad teatral”. In: *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. Ejemplar dedicado a: Jaume Melendres i Inglès (1941-2009), nº37, 2010, 310-322.

- Santoyo, Julio-César. “Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español”. In: Francisco Lafarga, Roberto Dengler Gassin (coord.). *Teatro y Traducción*, 1995, 13-24.
- Santoyo, Julio-César. “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”. In: *Cuadernos de teatro clásico*. Ejemplar dedicado a: Traducir los clásicos, nº4, 1989, 95-112.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel. “El reto de la traducción de los clásicos. Consideraciones de sociología literaria y traductiva”. In: Miguel Ángel Vega Cernuda, Juan Pedro Pérez Pardo (coord.). *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. 2005, 1-10.
- Vlahov, S., Florin, S. “Neperovodimoe v perevode. Realii”. In: *Masterstvo perevoda*, nº 6, Moskva, Sovetskij pisatel', 1970, 432-456.

Dramaturgias del conflicto armado en el teatro colombiano contemporáneo

*Dramaturgies of the armed conflict
in Colombia*

Darío Gómez Sánchez

Recebido em: 11 de janeiro de 2021

Aceito em: 21 de fevereiro de 2021

Darío Gómez Sánchez é licenciado em Letras pela Universidade de Medellín, Mestre em Linguística pelo Instituto Caro y Cuervo e Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ. Atualmente se desempenha como professor efetivo no Departamento de Letras da UFPE. Contato: dajego@hotmail.com
Brasil

PALABRAS CLAVE:

dramaturgia; teatro colombiano; literatura y violencia.

KEYWORDS: dramaturgy; Colombian theater; literature and violence

Resumen: En el presente artículo buscamos destacar algunas obras del teatro colombiano de las últimas décadas con el objetivo de enunciar algunas características de las dramaturgias contemporáneas del conflicto armado, entre ellas la fusión de elementos realistas y testimoniales con propuestas simbólicas o experimentales, la elaboración metafórica de los hechos, la recurrencia de algunos temas y personajes como mujeres, desplazados o masacres, y la contribución de tales dramaturgias a la memoria social del conflicto.

Abstract: In this article we seek to highlight some plays of the Colombian theater of the last decades, with the aim of enunciating some characteristics of the contemporary dramaturgies of the armed conflict, among them the fusion of realistic and testimonial elements with symbolic or experimental proposals, the metaphorical elaboration of the facts, the recurrence of some themes and characters such as women, displaced people or massacres, and the contribution of dramaturgical works to the social memory of the conflict.

INTRODUCCIÓN

A partir de la década de los años sesenta del siglo pasado, en un contexto caracterizado por dictaduras militares, creciente intervención norteamericana y frecuente violación de derechos humanos, el teatro latinoamericano asumió explícitamente un compromiso político para expresar los diversos conflictos sociales derivados de la desigualdad económica y los abusos de poder. Influenciados directamente por las propuestas del teatro brechtiano, los creadores teatrales y especialmente los dramaturgos optaron por convertir el escenario en palco de ideologías de izquierda y promotor de revoluciones sociales. A partir de las décadas de los años ochenta, sin embargo, huyendo de las imputaciones de militancia política y de la crítica por el anacronismo de sus contenidos considerados “panfletarios”, muchos autores dramáticos y grupos teatrales optaron por un teatro más experimental, preocupado menos por reivindicaciones locales que por temas universales; tendencia que, con evidentes excepciones y compartiendo protagonismo con un teatro de índole más comercial, predomina en la actualidad.

No obstante, en el caso específico del teatro colombiano, la realidad socio-política ha continuado siendo materia prima de la creación teatral, debido a la permanente situación de violencia que mantiene el país desde mediados del siglo pasado con el cruento enfrentamiento entre guerrillas y ejército, agravada en la década de los años noventa con la aparición del narcotráfico y en el presente siglo con la intervención cada vez mayor de grupos al margen de la ley como las milicias urbanas y los paramilitares; conformando una compleja situación que ha sido perifrásticamente denominada como

“conflicto armado”, para así evitar asumir la realidad de una prolongada guerra civil no declarada.

Testigos de un complejo enfrentamiento bélico que entre sus causas más evidentes tiene una abismal desigualdad económica producida por la concentración de la riqueza y la ausencia social del Estado y entre sus consecuencias más notables el desplazamiento recurrente de poblaciones rurales y el asesinato continuo de oponentes políticos y líderes sociales, los dramaturgos colombianos se han visto constantemente abocados a teatralizar la intensidad de esa soterrada guerra, dando origen a lo que en su amplia diversidad ha sido denominado con expresiones como “dramaturgias de la memoria”, “poéticas del horror”, “dramaturgias de la violencia” y otras similares (Lamus, 2015, 14).

Algunas evidencias bibliográficas de la proliferación de esa dramaturgia de guerra en Colombia son los tres tomos de *Teatro y Violencia en dos siglos de historia en Colombia* de Carlos José Reyes, publicados entre 2013 y 2016 y que contemplan “más de 500 años de historia con 200 años de dramaturgia” (Reyes, 2016); la antología en dos tomos de *Dramaturgia colombiana contemporánea* realizada por Marina Lamus, publicada en 2013 por el Ministerio de Cultura de Colombia en colaboración con la revista mexicana *Paso de gato* y en la cual “la violencia y el conflicto que ha afectado a Colombia desde hace más de cincuenta años siguen teniendo una presencia importante” (Henaó, 2017), y la publicación digital titulada *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto* del año 2012, auspiciada por el Ministerio de Cultura dentro de la aplicación de la Ley

de víctimas, donde se analiza un amplio corpus de obras escritas a partir de los años ochenta del siglo pasado para “comprobar que la dramaturgia del conflicto armado en Colombia da cuenta cabal de su complejidad con un conjunto de obras que por sus planteamientos, fuerza y pertinencia sobrepujan en poder de representación a las demás artes, ya que entre nosotros el teatro es la más social de todas las disciplinas artísticas” (Pulecio, 2012, 28).

En el presente artículo buscamos destacar algunos hitos del teatro colombiano de las últimas décadas, comenzando con los antecedentes de la creación colectiva en los años setenta y llegando hasta algunas realizaciones autorales de los últimos años, con el objetivo de enunciar, a partir de las obras referidas y a pesar de sus evidentes diferencias, algunos temas y problemas que consideramos característicos de las dramaturgias contemporáneas del conflicto armado.

1. DEL TEATRO COMPROMETIDO AL TESTIMONIO REFLEXIVO

Paradigma de las relaciones entre dramaturgia y conflicto histórico-social en Colombia es el grupo de teatro La Candelaria, fundado en 1966, promotor del denominado Nuevo Teatro latinoamericano y forjador del método de creación colectiva. Dos obras clásicas de su repertorio nos sirven de introducción a nuestra reflexión: *Guadalupe años sin cuenta* (1975) y *El paso* (1987). La primera escenifica el asesinato por parte de militares del líder de las guerrillas del llano, Guadalupe Salcedo, a pesar de haberse acogido a la amnistía pactada con el Estado. La orientación ideológica de la obra queda

evidente en la denuncia de la falsa versión de los hechos presentada por el gobierno, y en las diferentes escenas encontramos presupuestos brechtianos como la investigación histórica, el distanciamiento actoral y la función político-didáctica del teatro. Ya *El paso* trata del encuentro de diversos personajes en una fonda caminera, entre ellos los paramilitares, personaje colectivo que a partir de entonces aparecerá con frecuencia en varias obras. Aquí la función didáctica y la característica orientación ideológica propias del Nuevo Teatro quedan relegadas, haciendo evidente un cambio de énfasis en una dramaturgia que, aún dentro del compromiso social y del modelo brechtiano, deja de lado el tono militante para entrar en la exploración de otras posibilidades teatrales.

Ambas obras surgen en el proceso de creación colectiva, proceso mediante el cual un grupo de actores realizan improvisaciones a partir de una investigación previa hasta concebir y definir grupalmente todos los componentes que integrarán la obra definitiva, desde el texto verbal y los personajes hasta las luces y la escenografía. Pero a diferencia de las denuncias explícitas y de las consignas políticas presentes en *Guadalupe años sin cuenta*, en *El paso* predomina un mensaje menos evidente, plagado de silencios y tensiones implícitas, más situacionales que factuales, todo lo cual manifiesta una transformación en la forma en que el teatro se relaciona con la realidad social y anticipa varias de las características que estarán presentes en las posteriores dramaturgias del conflicto.

A partir de finales de la década de los años ochenta, entonces, nos encontramos con un teatro que aun siendo testimonial, es decir, que parte

de hechos tomados de la realidad con la intención de denunciar ante el espectador una injusticia social que afecta una comunidad (Sotomayor, 2016, 195), ya no está interesado en asumir explícitamente una orientación ideológica previa – renunciando así al proselitismo y el didactismo – sino en sugerir elementos para que el espectador extraiga sus propias conclusiones, que pueden ir más allá de las implicaciones políticas o colectivas del hecho para involucrar un componente más individual o humano. Es lo que sucede en *La Siempreviva* (1992), de Miguel Torres, que trata de los hechos de la toma del Palacio de Justicia por parte de la guerrilla del M-19 y la consecuente intervención del ejército, pero no desde la óptica de los grupos enfrentados sino desde las emociones de los habitantes de un inquilinato en donde vive una estudiante de derecho que trabaja como camarera en el lugar de los hechos. La desaparición de la joven genera en la vida de los moradores de la vieja pensión una transformación semejante a la que sucede en el país con la toma guerrillera, propiciando así una escenificación del hecho histórico de forma tangencial o indirecta, característica dramática que será determinante a partir de la década de los años noventa.

En *Miércoles de ceniza* (1994), de José D. Garzón, también se recrean los hechos del Palacio de Justicia, pero esta vez al interior del monumento en ruinas en los días posteriores al ataque de la guerrilla, cuando los espectros de cuatro víctimas de la sangrienta toma intentan hacer algo para evitar ser confundidos con escombros, lo que conllevaría su desaparición definitiva. En esta obra en particular, más que tomar partido o asumir una ideología, el énfasis radica en dar corporeidad a los espectros. Y en las dos obras sobre

el mismo evento los dramaturgos se ocupan menos en denunciar los abusos de la intervención militar que en rescatar las víctimas del olvido a partir de su materialización escénica.

Así, en estas primeras obras referidas, es posible apreciar el paso de un teatro comprometido o militante, aleccionador, de carácter colectivo y ubicado a la izquierda del espectro político, a un teatro tangencial y autoral, donde interesa más el registro de las circunstancias que los hechos objetivos. En esa perspectiva, los efectos del desastre importan más que las causas y los victimarios menos que las víctimas. Se trata de una dramaturgia más emocional, menos preocupada por las reivindicaciones políticas que por preservar la memoria desde una dimensión más subjetiva a partir del testimonio de seres anónimos y con una manifiesta preocupación por la elaboración artística.

2. SIMBOLISMO Y FRAGMENTACIÓN

Con todo, la transformación más radical de las dramaturgias del conflicto se da en el periodo de entre siglos, como se hace evidente en dos obras que generan una especie de ruptura en tanto asumen la relación entre conflicto armado y teatro de una manera más original, distante de los lugares comunes de la dramaturgia anterior, especialmente en lo que refiere al realismo testimonial y al compromiso político: *Cada vez que ladran los perros*, con la que Fabio Rubiano obtiene el Premio Nacional de Dramaturgia en 1997, y *Gallina y el otro*, escrita y dirigida por Carolina Vivas en 2001,

obras en las que los elementos realistas y la secuencialidad lógico-temporal son reemplazados por símbolos o metáforas y por secuencias fragmentadas para intentar así dar cuenta de la complejidad de una guerra no declarada que a esta altura alcanza límites de barbarie insospechados, entre otros motivos por la cada vez mayor participación de bandas de crimen organizado a servicio del narcotráfico, agudizando el conflicto ya existente entre los grupos guerrilleros y los organismos legales e ilegales a servicio del Estado.

Dice Fabio Rubiano a propósito del teatro comprometido: “Nuestro trabajo no es sociológico, documental, antropológico o religioso. Creo que ni siquiera es político [] Para esa época [años ochenta] lo relevante era el compromiso con la realidad. Hoy nuestro compromiso es con la teatralidad” (2015, 22-23). En *Cada vez que ladran los perros* el punto de partida es una noticia de prensa sobre la masacre de seis campesinos por parte de grupos paramilitares. Pero en lugar de ocuparse de las víctimas o los victimarios, en diez escenas o cuadros relativamente independientes, aunque obedeciendo a una estructura general cuya principal característica es el antirrealismo, la pieza se centra en la condición animalesca de los perros que ladran mientras ocurren los hechos violentos y que también acaban siendo asesinados y colgados de árboles del pueblo. Con esta obra el también director del Teatro Petra anticipa la configuración de un universo teatral muy singular, universo que lo coloca como uno de los artistas más reconocidos del teatro colombiano en lo que va corrido del siglo. La violencia social y específicamente la guerra y sus consecuencias son motivo frecuente de su creación, temas que son

teatralizados con una especial originalidad, mezclando humor y crueldad, fantasía y realidad.

Ya en *Gallina y el otro* diez y ocho escenas discontinuas o fragmentadas van anticipando el horroroso desenlace de una masacre en plaza pública con todas sus consecuencias, pero de lo cual solo nos enteramos por pequeños detalles o relatos de terceros, como cuando Gallina le cuenta a Cerdo que varios hombres cometen una violación. Dice Carolina Vivas: “La obra indaga la imagen del país rural, del otro país, del torturado; y para ello aborda la desgracia a partir de lo muy pequeño, del indicio, en busca de un trazo sutil que pueda convertirse en metáfora y metonimia del presente” (2016, 63). La también directora de Umbral Teatro es heredera de la propuesta de la creación colectiva, pero dentro de una nueva perspectiva de lo escénico y lo político, lo que le ha permitido concebir un conjunto de obras en el que el dinamismo de la creatividad grupal se suma al metodismo de la expresión individual en una dramaturgia que, desde hace ya 30 años, ha dado muestras de un original planteamiento de la relación entre teatro y conflicto armado.

Lo que nos interesa destacar es que en estas dos obras las referencias directas a hechos de violencia son reemplazadas por elementos o personajes simbólicos – en este caso animales humanizados o humanos bestializados – como la única posibilidad de dar cuenta de la sanguinaria violencia. Como advierte Enrique Pulecio:

Los dramaturgos han comprendido que es el tejido social lo que se ha puesto en peligro, no la supervivencia de una filiación política o de una postura ideológica. Y cuando los instintos de la barbarie han rebosado los límites

de lo humano, el dramaturgo salta esta barrera y se sitúa en donde reconoce que los criminales han degradado su condición humana y ahora, convertidos en bestias, transfigurados, sólo pueden ser representados por una regresión al estado animal (2016, 55).

Ante la crudeza de la guerra, la opción creativa consiste en buscar otra salida diferente al posicionamiento ideológico y a la representación o referencia directa a los hechos concretos, dando paso a lo que será una característica de la dramaturgia colombiana contemporánea: la elaboración metafórica del conflicto. Y será precisamente esa transfiguración o simbolismo, sumada a la fragmentación y en el marco de una escritura más experimental, el aporte de los autores de comienzos de siglo.

3. ENTRE EL REALISMO Y EL EXPERIMENTALISMO

Si en los años setenta encontramos un teatro de inspiración realista, más cercano de las estructuras clásicas, aunque con elementos épicos, con personajes que dan testimonio de hechos o eventos concretos y con la intención de revelar una verdad o realizar una denuncia para asumir una posición política, en los años ochenta ese mismo realismo se torna menos comprometido y más reflexivo e incluso incorpora algunos elementos de irrealidad, para llegar a partir de los años noventa a la concepción de una dramaturgia más simbólica o menos realista, que trata de estados del inconsciente o de personajes irreales en situaciones o espacios poco convencionales, sin intenciones didácticas o ideológicas y como una posibilidad de dar cuenta de la complejidad o barbarie de los eventos.

Así, en la transición de siglo, se da una transformación definitiva de la escritura dramática de la violencia, pasando de una dramaturgia comprometida y desarrollada muchas veces por medio del método de creación colectiva, a una dramaturgia en inicio menos testimonial y progresivamente más simbólica, y en la que el autor vuelve a desempeñar una función principal. Y los cambios se dan no solo en la intención y la autoría, sino también en la forma o estructura, pasando de una escritura convencional que era a veces fragmentada – en el sentido que no siempre representaba una historia lineal ni estaba necesariamente organizada por escenas ni actos – a una fragmentación no solo de la historia sino de la realidad que pretende reconstruir o representar. Al decir de Mario Henao:

No se trata ahora, para los dramaturgos más jóvenes, de romper con las unidades tradicionales del teatro (espacio, acción y tiempo), sino que el personaje mismo se fragmenta y con ello las maneras de dar cuenta de la realidad, que es siempre una interpretación, una perspectiva que hace que las acciones sean solo una proyección del personaje que también empieza a estar obligado a narrar sus propias acciones (2017, n.p.).

Por lo dicho hasta aquí podríamos concluir que la tendencia de principios de siglo, caracterizada por la fragmentación o desarticulación, y por la metaforización e implementación de lenguajes no convencionales, permitió superar el realismo reflexivo de los años noventa, así como hacia los años ochenta ese mismo realismo de carácter reflexivo-testimonial permitió superar el didactismo y la ideologización que caracterizó el teatro político de las anteriores décadas. Sin embargo, si bien es cierto que a comienzos

de siglo parece imponerse una tendencia a representar el conflicto de forma fragmentaria y metafórica – tendencia que de forma genérica denominamos experimental –, también es cierto que la estructura más convencional, propia del drama realista testimonial de décadas anteriores, no desaparece totalmente y continúa presente de forma predominante o por lo menos subsidiaria en diversas propuestas. De hecho, así como es posible encontrar en la dramaturgia política de los años setenta elementos simbólicos e incluso formas de fragmentación que anticipan la tendencia posterior, en el experimentalismo más contemporáneo sigue habiendo espacio para un teatro más tradicional, realista o testimonial, obedeciendo a la lógica del drama moderno, incluso con componentes del teatro épico.

En el proceso que va desde *Guadalupe años sin cuenta* hasta *Gallina y el otro*, pasando por *La Siempreviva* y *Cada vez que ladran los perros* se acaba configurando una dramaturgia del conflicto en la cual el realismo testimonial que parte de eventos concretos se mezcla o fusiona con el simbolismo más experimental o no referencial a diversos niveles. Así, entre la enorme diversidad y ante la compleja evolución de las dramaturgias del conflicto que estamos intentando sintetizar, es posible precisar una característica general que tiene que ver con la fusión de tendencias que se arriesgan en el simbolismo y la fragmentación experimental sin dejar de lado los referentes y recursos del realismo testimonial. A propósito de su proceso de creación Carolina Vivas afirma:

En la versión final de *Gallina y el otro*, cohabitan la palabra viva de los testimoniantes, con la palabra poética y dramática de los personajes. Abordar

sucesos tan oscuros me exigía tomar distancia de la realidad, es claro que la crudeza de los hechos necesitaba de un filtro, encontrar un lugar de mirada, unas circunstancias de enunciación para los testimonios (2015, 62).

Podríamos inferir, entonces, que la implementación de elementos simbólicos puede servir para dosificar la crudeza de la realidad y permitir su asimilación por el espectador. Y, a su vez, es posible pensar que la pervivencia de los componentes realistas o testimoniales en las formas más experimentales tiene que ver con la necesidad de apuntalar la creación dramática en el contexto específico del conflicto, es decir, en evitar una desmedida complejidad que acabe por alejar la creación dramática de su función de aporte a la memoria social. El hecho es que aún en las formas más experimentales del teatro colombiano contemporáneo los referentes socio-históricos continúan presentes. Si bien se trata de un teatro deconstruido, simbólico, fragmentado, no dejamos de encontrar en él algunos elementos tomados directamente de la realidad histórica o social y algunos remanentes de las formas clásicas del teatro.

4. PERSONAJES Y TEMAS DEL CONFLICTO

Dos obras diferentes sobre el mismo tema pueden servir para ilustrar nuestra hipótesis sobre la permanencia de lo testimonial en la dramaturgia experimental y viceversa: *Mujeres en la guerra* (2001), monólogo de Carlota Llano y Fernando Montes realizado a partir de los testimonios recopilados por la periodista Patricia Lara Behar, en el que la actriz personifica cuatro

mujeres que han sufrido los embates de la violencia; y *Pasajeras* (2000), de Ana María Vallejo, que presenta a una vieja, una mujer y una joven relatando sus historias signadas por la violencia mientras un silente chofer de taxi las conduce hacia un destino indeterminado. Las mujeres de la guerra son las protagonistas de ambas piezas, pero presentadas desde propuestas dramáticas muy diferentes: en el monólogo predomina el elemento realista y el tono testimonial, aunque en la caracterización de los personajes el uso de elementos simbólicos sea recurrente; en la pieza grupal los referentes reconocibles están ausentes para dar paso a una historia en cierta medida atemporal, pero aun así es posible identificar algunas marcas o alusiones al contexto. Y a pesar de las evidentes diferencias hay varios elementos en común en ambas piezas: no se trata de un teatro político en sentido tradicional porque la expresión del sufrimiento – en este caso de las mujeres – es más importante que el compromiso o la denuncia, y para ello se han mezclado, en ambas obras y en grados o énfasis muy diferentes, los referentes realistas o sus alusiones y los elementos metafóricos, aunque sea como objetos escénicos.

Tratando del mismo personaje, un ejemplo aún más radical de esa simbiosis entre la estructura dramática más convencional con formas experimentales más contemporáneas es *Antígonas. Tribunal de Mujeres* (2014), de Carlos Sastizabal, obra en la que se establece una relación de confluencia entre los testimonios de la guerra y el personaje de la tragedia: mientras cuatro mujeres sobrevivientes relatan crímenes de estado un grupo de actrices-bailarinas presentifica a modo de coro el personaje clásico. Como sostiene Juanita Cifuentes (2018), el ensamble de diversas voces permite

elaborar una reapropiación teatral de la vivencia para poner en contacto la presentación de la experiencia y la representación del mito.

Pero estas tres últimas obras nos permiten, además, introducir otra característica de la dramaturgia en cuestión: la recurrencia de ciertos temas y personajes que aparecen como paradigmas del conflicto: mujeres de la guerra y muertos sin sepultura, masacres y desapariciones forzadas, desplazados y narcotraficantes, secuestros y tomas guerrilleras, paramilitares y sicarios de esta bizarra galería de temas y personajes vamos a detenernos en algunos brevemente para continuar ilustrando nuestra hipótesis sobre la fusión de elementos testimoniales y experimentales como característica del teatro colombiano contemporáneo.

La posesión de la tierra ha sido motivador principal de la guerra en Colombia, por lo que individuos, familias o comunidades expropiadas se han visto forzadas a emigrar constantemente, dando origen a un agudo problema social de desplazamiento interno. Los llamados ‘desplazados’ son víctimas directas de la guerra y protagonistas en *Quién dijo miedo* (2000) de José Domingo Garzón, *Los desplazados* (2001) de Misael Torres, *Pies hinchados* (2002) de Ana María Vallejo, *Los adioses de José* (2010) de Víctor Viviescas, entre otras muchas obras que se han ocupado del tema. En *Pies hinchados* una mujer con su hija se encuentra con un hombre en un camino sin destino al final de la tarde y, como en *Pasajeras* – obra ya referida también de Ana M. Vallejo –, el destino o futuro indeterminado es su condena. De manera similar, en *El silencio de los moradores del viento* (2000), de Henry Díaz, los personajes Él y Ella huyen de la guerra y se encuentran en un descampado a la intemperie,

abrazados en medio de la tormenta mientras de la lluvia salen peces y aparecen guacamayas que devoran a los peces. Pero será en *Quién dijo miedo* de Garzón donde de manera más original se hace evidente la representación de personajes realistas en situaciones simbólicas o realizaciones experimentales: días antes de un ‘Congreso Nacional de Desplazados’ un grupo de teatro ensaya la obra “¿Pero si oye como nada se oye?” que se ha de estrenar con la presencia de políticos y medios de comunicación nacionales. En esta singular realización de teatro dentro el teatro es posible reflexionar sobre la tragedia genuina de los desplazados y sobre el oportunismo propio de quienes tratan de beneficiarse política y económicamente del conflicto colombiano.

Personajes también frecuentes en esta dramaturgia de la violencia son los desaparecidos. *El ausente* (2002), de Felipe Botero, trata de un padre de familia cuyo cuerpo aparece diez años después, lo que sirve a sus hijas para evocar momentos del pasado y permite al dramaturgo centrarse en lo que pasa en la cotidianidad de las familias cuando hay un miembro desaparecido, alejando la obra de cualquier intención de denuncia política y aproximándola de un contenido más humanos, incluyendo el humor. Ya en *Donde se descomponen las colas de los burros* (2009), Carolina Vivas nos presenta una historia relacionada con el macabro episodio histórico conocido como los “falsos positivos”: jóvenes civiles desaparecidos por el ejército para hacerlos pasar por guerrilleros muertos en combate. En la obra, Dolores y Pedro han perdido a su hijo, pero luego de sepultarlo aparece muerto de nuevo y acusado de criminal. “¿Se puede morir dos veces?”, se pregunta la madre. Pero hay un novedoso elemento de origen brechtiano que dinamita la aparente estructura convencional de la

obra: el personaje que representa al joven desaparecido, Salvador, aparece como el actor que lo interpreta, interpelando directamente al espectador y cuestionando su destino como personaje.

Los cadáveres desmembrados o insepultos evidencian la crueldad de una guerra silenciosa y se hacen presentes de diversas maneras en la dramaturgia del conflicto. Ya los vimos como recuerdos en *La siempre viva*, o como espectros en *Quién dijo miedo*, y como espectros en la memoria de un paramilitar se materializan en *Labio de liebre* (2014), de Fabio Rubiano, pidiendo que el asesino pronuncie sus nombres y revele el lugar donde fueron enterrados. Cuerpos que aparecen como fragmentos humanos en *Huesos* (2010), de John Lotero, donde dos hombres que barren el desierto encuentran un cuerpo, o en *Las muertes de Martín Baldío* (2009), de Andrés Felipe Holguín, donde una estructura aparentemente convencional sirve para indagar sobre las posibles motivaciones de un asesinato de cuyo cadáver no encuentran la cabeza, o en *Coragyps sapiens* (2011), de Felipe Vergara, donde un pescador fascinado por el vuelo de los gallinazos se dedica a rescatar los cuerpos anónimos que bajan por el río. En una obra de gran lirismo Vergara logra transformar la grotesca realidad de los cuerpos en descomposición en una imagen con su propia belleza, recuperando para ello tradiciones indígenas que muestran la superioridad del animal sobre el ser humano.

Como ya vimos en las obras de Vivas y Rubiano, las masacres son un tema de fuerte impacto y potencialmente rico en posibilidades dramáticas. En *Kilele. Una epopeya artesanal* (2004), también de Felipe Vergara, se parte de la investigación sobre las consecuencias de la masacre de Bojayá ocurrida en

2002, cuando un grupo armado lanzó un cilindro de gas contra una iglesia y mató a 119 personas, para realizar una propuesta dramática antropológica que busca la evocación de las víctimas a partir de una ceremonia colectiva o rito teatral. El personaje central es un campesino desplazado con su hija que perdió a su esposa y un hijo en la matanza de la iglesia, y que vive atormentado porque no pudo enterrar a sus muertos, hasta que un día el espíritu del río Atrato le sugiere realizar diversos ritos fúnebres para que sus difuntos puedan descansar en paz. La obra mezcla elementos realistas, testimoniales, con prácticas rituales, haciendo con que cada representación sea a la vez una presentación teatral y una celebración colectiva. Según explica Carolina Gracia (2015), en *Kilele* los actores y actrices cruzan el umbral sagrado entre la vida y la muerte para realizar un entierro simbólico y rendir un homenaje a las personas que perecieron y a los sobrevivientes, a su dignidad y memoria como pueblo esclavizado por siglos.

También sobre una masacre, pero desde una perspectiva bien diferente, Humberto Dorado y Matías Maldonado se ocupan en *El deber de Fenster* (2009) de uno de los casos más brutales de violencia contra la población civil en la historia del país: la masacre de Trujillo, Valle, ocurrida entre 1988 y 1994. En la obra creada a partir de documentos históricos y escenificada con recursos tecnológicos, Fenster es el personaje encargado de realizar un documental al cumplirse 20 años de la matanza. Poniendo al público por testigo del proceso y como en una película de suspenso, el editor se dedica a la reconstrucción de los hechos que culminan con la aparición en escena

de uno de los testigos directos, logrando así una original fusión entre el material histórico y el experimentalismo escénico.

El hecho es que estos tres autores parten de testimonios reales sobre las masacres para proponer experimentos dramáticos bien diferentes: mientras Vergara busca elementos en el pasado remoto de las víctimas, en la ancestralidad, Dorado y Maldonado se sirven de recursos tecnológicos para proyectar los hechos al futuro, pero ambas obras coinciden en su intención, que es dar vida escénica a las víctimas y, de esa manera, rescatarlas del olvido. Y aquí entramos a una característica final de la dramaturgia del conflicto, relacionada ya no con su estructura y sus contenidos sino con su función, que tiene que ver con una forma diferenciada de contar la historia y salvar la memoria del conflicto.

5. EL TESTIGO Y LA MEMORIA

Como hemos visto, los dramaturgos colombianos se han interesado por recuperar las versiones individuales y marginales de los sucesos de la guerra para, a partir de allí, proponer el registro escénico de una realidad que pretende ser ignorada. Pero la intención no es ahora – como lo fue en los años setenta – estimular el sentimentalismo o sustentar una supuesta verdad de los hechos para defender una ideología específica, sino generar las condiciones sociales y artísticas para que los protagonistas del conflicto y los espectadores de teatro puedan tomar conciencia de la violenta experiencia de la guerra. Así, además de la mezcla de elementos testimoniales y experimentales, y de la recurrencia de ciertos temas y personajes, una característica definitoria de

la dramaturgia del conflicto es su intención de contribuir a la construcción de la memoria histórica del país, propiciando la conciencia individual y social, y haciendo contrapeso al discurso oficial del Estado y al discurso masivo de los medios que despojan el conflicto de su dimensión más humana reduciéndolo a hechos aislados y a datos estadísticos.

Las víctimas anónimas del conflicto adquieren en la obra de teatro una significación que las trasciende. Quienes formaron parte de un conglomerado social duramente castigado por la violencia, al ser recuperados por la obra que los personifica, los convierte en los representantes del drama de todo un pueblo. Y es gracias a su representación escénica, que a la vez los singulariza, como la reparación simbólica de que son objeto, que tendrá un sentido de compensación y justicia para su tragedia (Pulecio, 2016, 49).

A propósito del carácter fragmentario que caracteriza las obras que integran la antología de *Dramaturgia colombiana contemporánea* realizada por Marina Lamus, Mario Henao llama la atención para el hecho de que muchos de los personajes no se mueven dentro del espacio de las escenas, sino que son como una imagen inmóvil parlante que narra sus acciones y las de la obra, explican su estado actual, pero sin ejecutar acciones: “Los personajes en estas piezas, más que actuar, hablan” (2017, n.p.). De hecho, uno de los rasgos que comparten varias de las obras referidas antes es la presencia de un personaje que relata o evalúa los hechos y cuya función es más épica o discursiva que dramática. Y ese personaje que habla en lugar de actuar y que contribuye a la función mnemónica de la dramaturgia del conflicto no es otro que un testigo, que puede aparecer bajo diferentes ropajes.

El testigo es aquel personaje que conserva en su memoria las atrocidades de la guerra por haberlas presenciado de manera directa o indirecta, y, habiendo escapado de sus consecuencias, se convierte en el encargado de reconstruir y narrar los hechos de violencia. Es un sujeto narrativo, un personaje épico esencial a la dramaturgia del conflicto. Al decir de Pulecio, este personaje no solo sustituye al héroe de la tragedia clásica, sino que además transfiere al espectador su posición y su función:

La vuelta de tuerca operada por los dramaturgos de los cuales nos ocupamos es audaz, pero sobre todo altamente significativa, pues hace del espectador el personaje central de la pieza, alguien semejante a quien sobre la escena representa al propio testigo. Al hacernos partícipes de este proceso de conocimiento y revelación, lo que pudo ser reconocido como la catarsis del público se convierte en un acto de consciencia individual (2012, 48).

Como ya anticipamos, en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, la presencia del discurso de las mujeres contribuye para hacer evidente lo que había estado oculto, para sanar los estigmas de la guerra y resarcirlas así, de manera simbólica, en presencia de los espectadores; en *Gallina y el otro* se expone una visión de los hechos desde la perspectiva de las víctimas, buscando así dignificarlas y darles voz en la construcción del relato de la tragedia; y en *Kilele* se asume el compromiso de rescatar la ancestralidad afroamericana para rendir un homenaje a las víctimas, pero también para que la sociedad civil, convertida en participante de un ritual, nunca olvide lo sucedido. En estas y muchas de las obras referidas el público es confrontado con la cruda realidad de la violencia y acaba convertido en testigo reflexivo de lo ocurrido,

todo lo cual se constituye en un ejercicio de memoria propiciado por la elaboración dramaturgica del conflicto. Como lo expresa Gilberto Bello:

Tenemos memoria. Ningún cadáver quedará sin su responso y pésame, los ‘sin identificar’ vivirán en el símbolo vital, los restos a merced del viento de los desiertos serán agua nueva y darán su sangre a los árboles del bosque. Todos ellos tienen ecos portentosos en el teatro, tienen la respuesta a su largo silencio; nadie, víctima de los asesinos, quedará impune cuando el teatro y las artes los pongan a danzar en los escenarios (2015, 9).

En el prolongado conflicto armado en Colombia el teatro cumple una función social imprescindible, que va más allá de la denuncia o del compromiso político, y es servir de antídoto contra el olvido, depositario artístico de la memoria del conflicto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cifuentes-Louault, Juanita. “Antígonas Tribunal de Mujeres: un ejercicio teatral de memoria”. In: *América. Cahiers do Criccal*, 52, Paris: nov. 2018, 37-44. Disponible em: <<https://journals.openedition.org/america/2229>>. Acceso em: 12 dez. 2020.
- García C., Carolina. “Teatro híbrido: el guaco y la paloma”. In: *Teatros. Revista de la comunidad teatral de Bogotá*, 21, nov. 2014/jan. 2015, 43-53.
- Garzón, José Domingo. *Un miércoles de ceniza*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2015.
- Henaó, M.; Aguirre, A. “La escritura dramática colombiana del siglo XXI”. In: *Alea*, vol.19, n.3, Rio de Janeiro: set./dez. 2017. Disponible em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2017000300668#fn3>. Acceso em: 23 nov. 2020.

- Lamus O., Marina (org.). *Dramaturgia colombiana contemporánea. Tomos I y II*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013.
- Lamus O., Marina. “El canon de la sinrazón”. In: *Teatros. Revista de la comunidad teatral de Bogotá*, 21, Bogotá: nov. 2014/jan. 2015, 12-19.
- Pulecio, Enrique *et al.* *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012. Disponível em: <<https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/grupos/teatro-y-circo/documentos/Documents/Luchando%20contra%20el%20olvido.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2020.
- Reyes, Carlos José. “El teatro como espejo del conflicto” [Entrevista]. In: *Revista Arcadia*. Bogotá: Mayo, 2016.
- Reyes, Carlos José. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia. Tomo III*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.
- Rubiano, Fabio. *Cada vez que ladran los perros*. Madrid: Casa de América, colección Teatro Americano Actual, n. 5, 2010.
- Rubiano, Fabio: *Labio de liebre*. Bogotá: Planeta comic, 2020.
- Sotomayor-Botham, Paola: “Teatro testimonial contemporáneo en Chile: Dilemas éticos y estéticos.” In: *NuestraAmérica*, n. 10, Concepción: jan./jul. 2016, 193-204. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/6766/1/Nuestra%20america_nr10_13.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.
- Teatro la Candelaria. *Guadalupe años sin cuenta*. [e-book]. Bogotá: Idartes, 2017. Disponível em: <<https://idartes.gov.co/es/publicaciones/guadalupe-anos-cuenta>>. Acesso em: 02 dez. 2020.
- Teatro la Candelaria. *Tres obras: El paso, Maravilla estar, La trifulca*. Bogotá: Ed. Teatro la Candelaria, 1991.

Torres, Miguel. *La siempreviva*. Biblioteca digital de Bogotá, 2014. Disponible en: <<https://coleccionedigitales.biblored.gov.co/items/show/62>>. Acceso en: 12 nov. 2020.

Vallejo, Ana María. *Pasajeras*. Madrid: Casa de América, 2000.

Vivas, Carolina. *Gallina y el otro*. Bogotá: Universidad Distrital, 2005.

Vivas, Carolina. “Donde se descomponen las colas de los burros”. In: Lamus, Marina (org.). *Dramaturgia colombiana contemporánea*. Tomo I. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013.

La música en éxtasis en el teatro de Carles Santos

*Music in Ecstasy in Carles Santos'
Theater*

Jolanta Rękawek

Es escritora polaca, Doctora en Filología Española, Moderna y Latina por la Universidad de las Islas Baleares (España), Post-doctora por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona (España). Es profesora plena en la Universidad Estadual de Feira de Santana, en Brasil, donde coordina el Núcleo de Estudios de Espectacularidad desarrollando los estudios sobre la memoria como una marca de la contemporaneidad, el cuerpo transcultural puesto en escena y nuevas perspectivas de la literatura y del arte. Contato: jolantaion@gmail.com
Brasil

Recebido em: 26 de dezembro de 2020
Aceito em: 26 de janeiro de 2021

PALABRAS CLAVE:
música, teatro, asombro,
experiencia, Carles Santos.

Resumen: Este artículo se propone dar a conocer la obra teatral de Carles Santos —músico español, oriundo de la Comunidad Valenciana, que se convirtió en una referencia de la cultura universal y que a pesar de ello cuenta con escasa bibliografía académica que trate de su legado. El objetivo de este trabajo es destacar la importancia del arte de Santos para la sociedad tardo-moderna, analizada por el filósofo Byung-Chul Han que la define como una *sociedad de rendimiento* y en la que observa la hipertrofia de la positividad en detrimento de la negatividad y del asombro que son premisas fundamentales para tener experiencias. En el contexto de la *sociedad del rendimiento*, que nos priva de experiencias, abordamos la propuesta artística de Santos que consiste en crear el teatro a partir de la música dando origen a una forma híbrida que acabó consagrándole como un creador teatral que proporcionaba al público la oportunidad de cultivar la capacidad de asombrarse y así poder tener experiencias a través del teatro.

KEY WORDS: music,
theater, amazement,
experience, Carles Santos.

Abstract: This article aims to publicize the theater of Spanish musician Carles Santos —a native of the Valencian Community who has become a reference for universal culture despite there being little academic attention to his legacy. The objective is to highlight the importance of Santos's art for late-modern society, as analyzed by the philosopher Byung-Chul Han, who defines it as a *society of productivity* in which he observes the hypertrophy of positivity to the detriment of the negativity and amazement that are fundamental premises for having experiences. In the context of the performance society, which deprives us of experiences, we approach Santos's artistic proposal, which consisted of creating theater from music, giving rise to a hybrid form that ended up establishing him as a theatrical creator who provided the public with the opportunity to cultivate the ability to be amazed and thus have experiences through theater.

Para la desesperación de su familia que formaba parte de la élite de Vinaròs, una pequeña ciudad en la Comunidad Valenciana en España, Carles Santos (1940-2017)) se negó a ser un virtuoso del piano y decidió tomar las riendas de su destino convirtiéndose en una de las mayores referencias de la vanguardia artística en España y en el mundo. A pesar de su relevancia la bibliografía académica que trata de su obra es escasa y, por tanto, este trabajo tiene como objetivo contribuir para ampliar los estudios sobre la obra de uno de los artistas más polifacéticos e significativos para la cultura del siglo XX y XXI.

Ni los padres de Santos ni el cura, que le enseñaba la estructura de una fuga, jamás habrían imaginado qué rumbo iba a tomar la relación del pequeño Carles con el piano. El artista comentaba el vínculo con su instrumento de la manera siguiente:

Lo más habitual es que los pianistas mantengan con sus pianos una constante relación de infidelidad y promiscuidad. Yo quiero ser fiel a mi piano porque tardé 50 años para percibir que tener un buen instrumento en casa influencia de una manera esencial la composición y, además de esto, un piano tan grande como éste¹ te obliga a vivir con él una auténtica relación de pareja. No se debe perder esta relación visceral, física, sensual, erótica e incluso pornográfica” (Ruvira, 1996, 26).

1 Un Bösendorfer Imperial.



Figura 1: Carles Santos. El concierto en Vinaròs.

Fuente: Fundació Vinaròs, el archivo personal del artista.²

A pesar de haber perfeccionado su técnica como pianista a través de una rígida disciplina del conservatorio Carles Santos nunca ha perdido el gusto por componer y tocar. Comenzaba el día tocando Bach, que era su compositor predilecto, y disfrutaba mucho al presentarse en los conciertos en público que consideraba como una forma sublime de comunicar.

La música nos da una gran satisfacción, ella no nos dice lo que tenemos que hacer o dejar de hacer, no nos obliga a nada, simplemente a disfrutarla. Creo que por detrás de todo eso hay una teoría del placer más o menos

2 Todas las fotos exhibidas en el artículo están cedidas por la Fundació Vinaròs que retiene los derechos del autor de Carles Santos. Queremos manifestar nuestra gratitud a la Fundació Vinaròs por preservar y hacer accesible el legado del artista.

estudiada, o una fuente de placer. La música es muy sensual. Es un tipo de placer incontrolable (Santos, 1999, 184).³

Esta “teoría del placer” le servía a Santos como punto de partida para formular su propuesta artística que transgredía el pensamiento convencional circulando libremente por varios campos del arte como la música, el teatro, la *performance*, el cine, la fotografía, las artes plásticas y la literatura. Su natural tendencia a desplazarse del ámbito de lo obvio le llevó a buscar inspiración en la música dodecafónica de la Segunda Escuela de Viena representada por Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. Su estancia en Nueva York en 1967 y sus retornos a esta ciudad en la década siguiente le proporcionaron la oportunidad de ver surgir el movimiento Fluxus y familiarizarse con las aportaciones de los músicos como John Cage, Steve Reich o La Monte Young que solía componer piezas con una sola nota. Incluso se pueden encontrar coincidencias entre la obra de Santos y la música de Frank Zappa apuntadas por Aurora Marín en su Trabajo Final del Grado en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona que son de carácter artístico y vital y que tendrían un denominador común: la heterodoxia y la iconoclastia (2019, 30).

Aquellos contactos de Santos con las vanguardias rindieron frutos en las composiciones y acciones performáticas del artista como, por ejemplo, *Minimalet sur mer* (1988)⁴, en la que Santos tocaba el piano en alta mar. En

3 In: “Carles Santos. Catálogo de la exposición”. Castellón: Espai de l’Art Contemporani de Castellò, 25/05 – 05/1, 1999.

4 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P0d2AQHScss>. Acceso el 24/01/2021

otra acción llamada *Anem, anem, anem a volar* (1982)⁵ el artista empujaba por las principales avenidas de Barcelona un piano de cola con una soprano tendida encima de él.



Figura 2: Carles Santos en *Minimalet sur mer* (1988).

Fuente: Fundació Vinaròs, el archivo personal del artista.

Décadas después, en 2014, el público, que acudió a la presentación de su disco *Lo bo ve per baix* en el Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona, pudo comprobar que su espíritu de vanguardia estaba muy vivo. Para la sorpresa de varios participantes de aquel evento el músico frustró la expectativa de interpretar sus composiciones al piano y permaneció tumbado en la entrada

⁵ Disponible en: <https://vimeo.com/404575588>. Acceso el 24/01/2021.

haciendo que el público tuviera que pasar por encima de su espalda para poder adentrar en el recinto.⁶ La música fue emitida por un ordenador.

Cabe señalar que una parte significativa de la vasta obra de Carles Santos ha sido catalogada por Joaquin Ortells que en 2015 presentó la tesis de doctorado en la Universidad Jaume I de Castellón, en la que ha distinguido varios géneros: obra pianística, obra vocal, obra para voz y piano, obra instrumental, obra de otras agrupaciones (desde dúos a diversas masas instrumentales o vocales) y obra escénica.

LA INCERTIDUMBRE AVANZA

El asombro que debió de sentir más de un espectador desprevenido en el evento mencionado antes podría compararse con el del público que en 1947 vio la pieza *Sord-mut* de Joan Brossa (1919-1998), poeta y dramaturgo que introdujo las segundas vanguardias en Cataluña. En aquella acción Brossa mostró durante varios minutos un escenario en blanco sin que nada pasara en él⁷. Su intención, que se había adelantado a *Silence* (1962) de John Cage, era desconcertar al público que no estaba acostumbrado al silencio ni a la ausencia de acción expuestos en un escenario.

6 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=I3IKLA4T054>. Carles Santos presenta su último disco “Lo bo ve per baix” en el Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona. Acceso el 24/01/2021.

7 Se puede ver el fragmento de aquella pieza en el reportaje televisivo “La culpa fue de Joan Brossa” de TVE. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kY4l06zKmTc&t=319s>. Acceso el 24/01/2021.

Al tener el contacto diario con Brossa durante 5 años, Carles Santos aprendió que tocar el piano no era suficiente para ser artista. En la perspectiva vanguardista del arte que profesaba Brossa, la música podría ser mucho más que el sonido, podría invadir de una manera imprevisible el campo de la acción y de la imagen modificando sus habituales funciones en el arte. Santos aprendió aquella lección y confrontó la evidencia en el arte articulando las posibilidades nunca vistas de los recursos utilizados por él en el proceso creativo. Arremeter contra la evidencia se convirtió en el lema de Santos, expuesto en su texto llamado *Evidencia*, publicado en el libro *Textos escabetsxats*:

[] LA CREACIÓN COMO FORMA DE EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN HA DE SER CREATIVA.

DECIR QUE LA CREACIÓN HA DE SER CREATIVA ES UNA REDUNDANCIA.

LA REDUNDANCIA POR SU OBVIEDAD ES DESEFICAZ Y NO TIENE CAPACIDAD CREATIVA.

(O ¿PUEDE SER QUE SI?)

[...]

LA REDUNDANCIA SE REVOLTA EN LA EVIDENCIA Y PRODUCE DESINTERÉS.

[...]

EL CONCEPTO DE OBVIEDAD COMO EL DE LA REDUNDANCIA NO GENERAN, OBVIAMENTE, ESPECTATIVAS DE CREACIÓN-POSITIVA SINO TODO AL CONTRARIO: LA DES-CREACIÓN.

[...]

PERSISTE LA OBSESIÓN POR LA REDUCCIÓN Y LA BÚQUEDA DE CONCEPTOS VACÍOS E INÚTILES, TAN INÚTILES COMO LA REDUNDANCIA, QUE FINALMENTE REDUNDA SOBRE ELLA MISMA.

SIGUIENDO EN ESTA DIRECCIÓN LA ESCRITURA PUEDE CONVERTIRSE EN INVISIBLE, VACIÁNDOSE DE UN CONTENIDO APARENTE: ESCRITURA DES-ESCRITA.

[...]

AQUEL DESEO DE VACIAR DE CONTENIDO UTILIZANDO OTROS CONTENIDOS ES UNA REDUNDANCIA INEVITABLE Y, DE ALGUNA MANERA, LLENA DE CONTENIDO.

[...]

DEJAR DE HACER ALGO, SEGÚN CÓMO, PUEDE SER MÁS IMPORTANTE COMO CONCEPTO QUE HACERLO. A PARTIR DE ESTE MOMENTO TODO ES RELATIVO Y ALGUIEN, NI MUY VIEJO NI MUY JOVEN, DICE UNA PALABRA TAN MACHACADA E INESPERADA COMO “VANGUARDIA” (2006, 92-93).

Con esta apología de la insensatez que confronta la razón en el proceso creativo, Santos nos adelanta su estrategia de driblar el habitual rol de la música como transmisora del sonido para atribuirle nuevas facultades en el teatro. De hecho, la música no apenas interpretada sino visualizada en el escenario con nuevas potencialidades es la propuesta que le ha dado más prestigio y fama concretizándose al final de los 80 cuando Santos adoptó el teatro como su principal forma de expresión artística.

“Necesito un abogado” – esta frase proviene de *Patetisme il.lustrat*⁸ – su última obra teatral, iniciada con una letanía de impropiedades que Santos debió haber oído en su larga vida de creador. Confrontar al espectador con las situaciones escénicas que se disparaban en función de un pensamiento heterodoxo, era el claro legado de Joan Brossa que Santos aprovechó, por ejemplo, en su espectáculo *Brossalobrossotdebrossat* (2008) homenajeando a su amigo. Al componer el juego escénico que desafiaba la lógica de causa – efecto, el artista ha involucrado a

8 Todas las obras teatrales de Carles Santos, mencionados en este artículo, fueron analizadas con base en los registros archivados en el Teatre Nacional de Catalunya y en el Teatre Lliure.

los cuatro intérpretes en diálogos y situaciones insólitas como aquella en la que una intérprete se sienta al piano con la partitura abierta y toca apenas una sola nota. Seguidamente aparece con una partitura en blanco, sin ninguna nota, que pone delante de sus ojos al sentarse al piano y sin mirarla se vuelca en una interpretación descontrolada, llena de pasión.⁹



Figura 3: *Brossalobrossotdebrossat* (2008).

Fuente: Fundació Vinaròs, el archivo personal del artista.

La idea clave del arte de Santos era crear situaciones insólitas en el escenario otorgando el poder absoluto a la música que da origen a una obra híbrida, en la que confluyen varios lenguajes artísticos inundando el

⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jI3WZaKtKjs&list=RDjI3WZaKtKjs&index=1>. Acceso el 24/01/2021.

teatro con imágenes que impactan al público. El mismo Santos describía su propuesta artística de la manera siguiente:

Mi práctica se fomenta, por una parte, por medio de un código austero en el cual se desenvuelve un concierto tradicional y, por otra, la experiencia acumulada durante años de trabajar dentro de la vanguardia musical de los últimos años. Más allá de la decodificación o la deconstrucción del lenguaje musical lo que me interesa es la construcción () de un lenguaje personal que llegue polivalentemente a dar golpes al auditorio sin utilizar elementos efectistas y, por tanto, manipuladores. La inter-relación que sobre la base de la especificidad musical efectúo por medio de diversos medios semióticos (música, piano, canto, gesto, etc.), produce una estructura difícil de catalogar, pero en la cual las partes son inseparables y donde el factor determinante es mi actitud delante del fenómeno musical (Ruvira, 1996, 38).

Santos tenía un don especial para incentivar al actor o cantante que se veía capaz de actuar en el escenario utilizando no solamente la voz, sino apropiándose de sus habilidades que ni siquiera había intuido hasta entonces. Las escenas creadas en sus espectáculos requerían una sólida preparación física por parte de los intérpretes que tenían que complementar su destreza vocal asumiendo una nueva función que podría llamarse *la función de poli-actantes* y que sería una forma híbrida entre actores, cantantes y acróbatas dispuestos a ponerse a las órdenes de un creador valiente. “Incluso he de retener el impulso porque yo iría más lejos” – comentaba Santos (2014)¹⁰ refiriéndose a sus visiones puestas en escena.

10 En la entrevista “Val la pena saber el que no podem saber?” realizada con Carles Santos por Jolanta Rękawek y Enric Ciurans. Barcelona: Universitat de Barcelona, 02/06/2014, disponible en el archivo de los autores y también en la Fundació Vinaròs.

Movilizando a los intérpretes para que accionen el cuerpo y la voz como fuentes de posibilidades infinitas, Santos configuraba la escena teatral apelando a los sentidos del actuante y del espectador. Avanzaba hacia el público como un visionario intensificando la secuencia de imágenes, sonidos, gestos y lo que él llamaba de *des-escritura*, es decir el texto escénico imposible de ser descifrado a través de la comprensión racional. “De un texto me interesa más contar, pesar y medir sus componentes que los contenidos tradicionales” – dice un personaje en *Pentagrama o esperma?* (Santos, 2006, 22). Para el artista, el texto era una potencia sonora. “[] yo creo que un texto es una partitura. Al revés no. Y un actor es un músico. A pesar de que cuando empiezo a construir una obra, escribo mucho. Y los mismos textos me llevan hacia la música” (2014).

Oscilando entre varios géneros artísticos Santos no pretendía ganarse una etiqueta de “transgresor” que le habían puesto sus detractores sin entrar en el mérito de su arte. Su única pretensión era poder comunicar apostando no tanto por el gusto refinado del espectador sino por su sensibilidad, por su conexión con la emoción y su capacidad de asombrarse. Así comentaba el artista su expectativa con respecto al público que iba a ver sus espectáculos:

Lo mejor es que no sepa nada. Lo mejor es crear situaciones y si alguien quiere profundizar, pues de acuerdo. Y lo que vaya adquiriendo que lo adquiriera en función de lo que ve, de lo que siente, de lo que lee. Creo que lo más sencillo es llegar a un lugar y plantear una situación (ibídem).

Su relación con el espectador consolidada por una propuesta que descartaba cualquier tipo de elementos superfluos de fácil impacto, le proporcionó una

fama internacional y un aprecio del público fiel que acompañaba los estrenos de sus espectáculos con entusiasmo.

LA POTENCIA DEL ASOMBRO

Un buen ejemplo de ello es su obra *Sama Samaruck Suck Suck* (2002) estrenada en el Théâtre Paris-Villette, resumida por Santos como “un sueño sin gravedad” (2006, 146) y definida como una ópera escondida dentro de la estructura del circo (2014). Para Santos, era fundamental percibir primero la diferencia entre estos dos géneros artísticos para crear seguidamente una estructura híbrida que conllevaba una indagación filosófica.

La ilusión, la alegría, la angustia, el miedo, el riesgo, el drama, la fiesta, el misterio, la fascinación, lo imposible, lo irreal. Todo esto, y más, es el gran ritual del circo que todos compartimos desde siempre como un patrimonio común.

[...]

Detrás de esta red codificada de sueños y de ilusiones, de alguna manera previsibles, debe existir otra trama de sueños e ilusiones que nunca se han enfrentado con la gravedad ni se han medido dentro de la carpa.

El sueño del sueño, la ilusión desconocida, el secreto no compartido, el miedo real, el riesgo inédito, la alegría retenida, la fiesta solitaria, el rechazo. Todo esto, y muchas más cosas, no forman parte del ritual circense y, por tanto, no lo compartimos como un patrimonio común (Santos, 2006, 146).

Esta medida de fuerzas entre el lenguaje circense y el operístico exploraba el factor del riesgo real pues hacer un espectáculo circense, regido por una partitura musical, era muy peligroso porque significaba hacer algo que ni Santos ni sus intérpretes sabían hacer. Los cantantes de ópera tenían que

tirarse al aire enganchados por un cable y al mismo tiempo ejecutar una partitura musical cantando y afinando. Santos explicaba que hubo un natural deslizamiento de fronteras entre los representantes de diferentes géneros artísticos: los cantantes aprendieron a mover su cuerpo en el espacio de la manera que nunca lo habían hecho antes y los acróbatas se apropiaron de su voz como herramienta válida para actuar en el escenario.¹¹



Figura 5: *Sama Samaruck, Samaruck Suck Suck* (2002).

Fuente: Fundació Vinaròs, el archivo personal del artista.

Los cantantes de ópera volaban en el aire colgados de una cuerda o circulaban montados en bicicletas mientras los acróbatas pronunciaban

¹¹ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=qpNYppyVPdM>. Acceso el 25/01/2021.

monólogos contorsionándose o escalando una pared. De aquel espectáculo, que indagaba en la necesidad humana de saber, de elucidar misterios, emanaba una potente dosis de peligro implícita en el acto vital del ser humano de tomar conciencia de algo. “¿Vale la pena saber lo que no podemos saber?” – preguntaba una contorsionista adoptando una posición inviable para una persona común. Y un acróbata, que escalaba la pared, decía un monólogo sobre el peligro de saber y de caer al mismo tiempo. En aquella obra arriesgada y leve como los cuerpos de sus intérpretes que parecían circular en un espacio sin gravedad, Santos se preguntaba sobre la avidez del ser humano de conquistar la altura, el conocimiento, la sabiduría que podría llevar a la muerte tras una caída.



Figura 6: *Sama samaruck samaruck suck suck.*

Fuente: Fundació Vinaròs, el archivo personal del artista.

La indagación filosófica planteada en aquella obra no necesitaba un texto dramático para articularse. Todos los recursos estaban bajo las órdenes de la música. De modo que la reacción del público no podía limitarse al ámbito del agrado apenas sino que fluctuaba naturalmente hacia un sentimiento no verbalizado de asombro. Los espectadores salían de aquel espectáculo estremecidos, desprovistos de su hábito de descodificar racionalmente una obra de arte, pues intentar hacerlo resultaba ser una misión imposible.

La extrañeza patente en la reacción del público delante de los espectáculos de Santos puede llevarnos a una reflexión sobre la importancia del asombro que provoca el arte que mantiene un vínculo natural con la negatividad, entendida por uno de los más perspicaces estudiosos de la sociedad en que vivimos – el filósofo Byung-Chul Han, como el encuentro con lo distinto. Han recuerda la idea de Gadamer de que la negatividad es el elemento constituyente del arte, “es su *herida*” (2018a, 17) y también remite al pensamiento de Adorno, para el cual el arte debe provocar la extrañeza. “Para Adorno no habría ningún arte que haga sentirse a gusto. La extrañeza es inherente incluso al espíritu” (2018, 96).

El filósofo analiza la hipertrofia de la positividad en la sociedad del siglo XXI, definida por él como la *sociedad del rendimiento*, que disipa cualquier rastro de lo distinto y crea una ilusión de un mundo liso, sin obstáculos, en el cual prima lo igual imponiéndonos la aspiración a parecernos unos a los otros. La eliminación de lo negativo tiene efectos atroces, según Han, en la medida en que nos priva de experiencias que solamente podríamos tener enfrentando la alteridad. La alteridad, en principio, no nos agrada,

nos estremece. La disposición a procesar la extrañeza como la reacción delante de lo distinto nos brinda la oportunidad de tener experiencias que naturalmente llevan a la transformación del ser humano. Perder la capacidad de asombrarse significa perder la oportunidad de tener experiencias y esta pérdida de la capacidad de conmoción y extrañeza está apuntada como una tendencia alarmante por Byung-Chul Han que alerta sobre la reducida gama de experiencias en la sociedad en que vivimos. “La sociedad ha perdido toda la alteridad, toda la extrañeza” (Idem., 95).

En el contexto de las reflexiones de Han la obra artística de Carles Santos, que mediante la ruptura con los códigos convencionales de representación provoca la extrañeza en el público llevándolo al encuentro con una forma teatral distinta, adquiere una importancia fundamental hoy en día en la medida en que propicia el cultivo de la capacidad del asombro, estremece al espectador dejándole una vía libre hacia la posibilidad de tener experiencias a través del teatro.

VÍA LIBRE HACIA LA FANTASÍA

Una de las experiencias más significativas en este sentido fue el espectáculo *Ricardo y Elena* (2000) que era una ópera cantada en latín inspirada en los padres de Santos que después de la Guerra Civil Española (1936-1939) acataron las normas de la vida típica de una familia acomodada en una ciudad de provincias. El espectáculo era compuesto por un conjunto de recursos

híbridos que ponían en evidencia una memoria adulterada, manipulada, con la que Santos quiso reconstruir mágicamente una época.

Ricardo y Elena eran mis padres. [] Y al tratar de rescatarlos al teatro de alguna manera todo sonaba en latín. [] El latín para la música es buenísimo, suena de una manera extraordinaria. Y toda la obra tenía muchas personas pero sobre todo era un problema musical, la sonoridad, la utilización de la boca de mis padres que me sonaba así (Santos, 2014).



Figura 7: *Ricardo y Elena* (2000).

Fuente: Fundació Vinaròs, el archivo personal del artista.

La secuencia de imágenes insólitas como el parto de su madre, Elena, representado por una cantante en una cama colgada verticalmente como una

pared, el nacimiento de Santos que salía desde dentro de un piano como si fuera el vientre de su genitora, el martirio de su padre, Ricardo, agarrado a una barra cambiando camisas como si fuera un reptil cambiando de piel, el coito entre Santos y su piano, encarnado por una bailarina lasciva¹², la caída de una enorme cruz sobre el escenario, no es una especie de autobiografía de Carles Santos. En aquella obra el artista recurre al pasado que altera a su antojo, sintiendo un verdadero placer de evocar lo que parecía haberse ido ya.

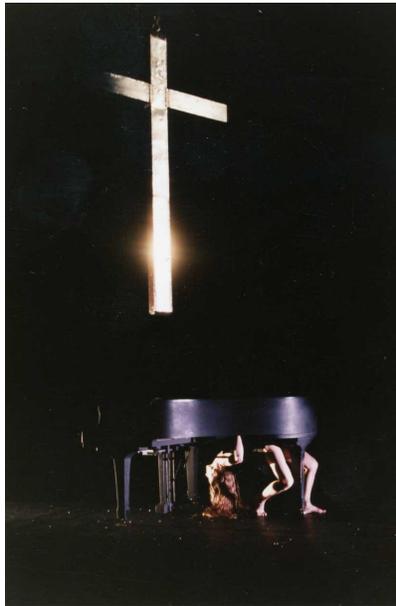


Figura 8: *Ricardo y Elena* (2000).

Fuente: Fundació Vinaròs, el archivo personal del artista.

¹² Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=UsyV3lvyX74&list=RDEMEqq9tvtvxyjzwAasxiqf8fg&start_radio=1. Acceso el 24/01/2021/

No obstante, al reavivarse en *Ricardo y Elena* el pasado se inmiscuye en el presente y los dos forman una especie de amalgama, donde no hay tiempo pretérito ni presente, solo hay un tiempo único que no se va. Perdura. Santos no busca la veracidad de los hechos ni pretende hacer una terapia con aquel espectáculo, sino que suprime el tiempo y lo convierte en un *tiempo festivo*.

El concepto del *tiempo festivo* contrasta con el grado de sumisión del sujeto, sumisión a sí mismo patente en la *sociedad de rendimiento* descrita por Byung-Chul Han de la manera siguiente: “La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento. Tampoco sus habitantes se llaman ya ‘sujetos de obediencia’, sino ‘sujetos de rendimiento’. Estos sujetos son emprendedores de sí mismos” (2019, 25). Y más adelante: “En realidad, lo que enferma no es el exceso de responsabilidad e iniciativa, sino el imperativo del rendimiento, como nuevo *mandato* de la sociedad del trabajo tardo-moderna” (Ibidem., 29).

En las circunstancias descritas por Han es prácticamente imposible distinguir otro tiempo que no sea el que está destinado al trabajo. La idea del *tiempo festivo* está aniquilada en la *sociedad del rendimiento* porque el tiempo suprimido, que no está destinado al rendimiento, no tiene valor y, por consiguiente, está descartado. En este sentido vale la pena citar la descripción del *tiempo festivo*, tal como lo entiende Han:

Durante la fiesta impera otro tiempo. En ella, se ha superado el tiempo como *sucesión* de momentos fugaces y pasajeros. No hay ningún objetivo al cual uno tuviera que dirigirse. Justamente dirigirse es lo que hace que el tiempo transcurra. La *celebración de la fiesta suprime el transcurso*. A la fiesta, a la celebración del tiempo elevado, le es inherente algo impercedero (2018a, 97).

Al reflexionar sobre la importancia de la obra de Carles Santos para la sociedad en que vivimos, definida por Byung-Chul Han como la *sociedad del rendimiento*, podemos afirmar que Santos tiene el mérito de imponer un *tiempo festivo* en su espectáculo *Ricardo y Elena* y se propone compartir con el público su experiencia de duración “La experiencia dichosa de duración surge de una fusión de pasado y presente. El presente se ve conmovido, vivificado, es más, fecundado por el pasado” (Idem., 100)”.

El sonido de una cazuela arrojada contra el escenario en el final de la obra, en la que desmitifica la idea de la familia convencional manipulando su memoria individual, parece una señal que Santos hace a cualquiera de nosotros para que podamos acceder al pasado y establecer plácidamente, sin prisa, las correspondencias que nos plazcan con nuestra vida vivida, la que tenemos hoy y la que tenemos por vivir. El público de *Ricardo y Elena* se asombra con las visiones puestas en escena por Santos sin pudor, se siente deslumbrado por su coraje y está listo a seguir sus pasos. Podríamos decir que Santos crea un teatro erótico en el sentido que le da Byung-Chul Han, el de ser “[] el lugar en el que es posible la seducción, la *fantasía para el otro*” (Ibidem., 92). Guiándonos por el laberinto de sus fantasías en el teatro Carles Santos nos invita a que vivamos las nuestras libremente. Igual que él.

VER DE FORMA DISTINTA

Si en *Ricardo y Elena* Santos desafiaba la memoria de sus padres para instituir un *tiempo festivo* e invitarnos a vivir nuestras propias fantasías alejados

de la orden del rendimiento, en uno de sus espectáculos más atrevidos y, por cierto, más aclamados – *La pantera imperial* (1997) – el artista se medía con la tradición y concretamente con su ídolo, Johann Sebastian Bach. Al recurrir al canon de la música occidental Santos quiso crear posibilidades de dar una nueva vida a aquel legado incontestable, filtradas por el espíritu de nuestra época caracterizada por la hibridación de lenguajes artísticos y la escasez de certezas consagradas. Al cuestionar la forma convencional de tratar a Bach como apenas un fenómeno musical Santos quiso abordar su obra con todas las potencialidades que la música y el teatro aportan juntos.



Figura 9: *La Pantera Imperial* (1997).

Fuente: Fundació Vinaròs, el archivo personal del artista.

El artista ha intuido en la compleja obra de Bach una poética camuflada, que ha visualizado en el escenario a través de la secuencia de escenas configuradas como unas verdaderas batallas con la tradición que Santos no temía desafiar con el fin de revigorizarla.¹³ En aquella visión escénica el compositor alemán renacía como una fiera con sus facetas que nadie había puesto en escena antes. Los intérpretes se volvían notas musicales saltando en un pentagrama, competían tocando pianos, tocaban la fuga al revés para comprobar que la música tenía perfección matemática, daban pasos de flamenco zapateando al sonido de Bach o sentían vértigo al tocarlo. En un momento del espectáculo Santos se arrodillaba tocando dos pianos y en seguida se tendía en el suelo como si fuera un devoto adorando un santo. En el final de la obra dos pianos, que asumían el papel de intérpretes como si fueran cuerpos vivos, acababan perseguidos en el escenario por una pianola teledirigida¹⁴.

13 Hablo de esta cuestión más detalladamente en mi artículo: “El teatro de Carles Santos o como devorar la tradición: *La pantera imperial* y *Ricardo y Elena*”. *Debats* – Revista de cultura, poder i societat. Vol. 134/1, Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d’Estudis i d’Investigació, Valencia 2020, 197-205.

14 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GolGHvfOLtQ>. Acceso el 24/01/2021.



Figura 10: *La Pantera Imperial* (1997).

Fuente: Fundació Vinaròs, el archivo personal del artista.

Al imaginar el teatro gobernado por la música con sus potencialidades nunca vistas antes Santos estaba dispuesto a experimentar tal como lo entiende Byung-Chul Han, es decir *ver de forma distinta*.

No se puede ver de manera distinta sin exponerse a la vulneración. Ver presupone la vulnerabilidad. De lo contrario, solo se repite lo mismo. Sensibilidad es vulnerabilidad. La herida – así podría decirse también – es *el momento de verdad que encierra el ver*. Sin herida no hay *verdad*, es más, ni siquiera *verdadera* percepción (Byung-Chul Han, 2018a, 53-54).

Y aquella disposición de mostrar en el escenario lo que Santos veía de forma distinta, implicaba un cierto grado de vulnerabilidad que no le importaba

ostentar y que le llevaba hacia una libertad creativa innegociable. En su último espectáculo –*Patetisme il.lustrat* (2015)–, en el que se medía con su trayectoria artística, Santos se atrevió a hacer de su trasero un instrumento de percusión y así seguir su instinto creativo sin concesiones apostando por el teatro como un espacio de comunicación entendida como un vínculo con el otro a través de las experiencias.

¡Necesito tiempo! Necesito tiempo para pensar y entender lo que me ha pasado. Estoy escribiendo lo que me ha pasado para poder leer y entender mejor lo que me ha pasado. Sigo escribiendo. [...] Necesito tiempo [...] y saber lo que ha pasado mientras escribo lo que quiero saber. Cuando deje de escribir, se acabará la obra.¹⁵

En aquella experiencia de búsqueda de sí mismo como creador, compartida con el público, Santos mostró su pasional duelo con el arte que le desafiaba, le atraía, le deseaba, le humillaba, le devoraba y volvía a darlo a luz haciéndole seguir su rastro inextinguible. El deseo era su fuerza vital y también la fuerza motora de su arte que hoy en día recobra una importancia particular en la medida en que nos remite a la idea de *homo liber*, el hombre soberano de sí mismo que es capaz de reconocer sus propios deseos y hacer elecciones en función de ellos. Esta cualidad humana resulta ser muy valiosa en la *sociedad del rendimiento* que suprime nuestra libertad de una manera sofisticada e invisible. Byung-Chul Han alerta que:

¹⁵ Fragmento del espectáculo *Patetisme il.lustrat* de Carles Santos, Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona, 2015.

La sociedad de trabajo y rendimiento no es ninguna sociedad libre. Produce nuevas obligaciones. La dialéctica del amo y el esclavo no conduce finalmente a aquella sociedad en la que todo aquel que sea apto para el ocio es un ser libre, sino más bien a una sociedad de trabajo, en la que el amo mismo se ha convertido en esclavo de trabajo. [] Así, uno se explota a sí mismo, haciendo posible la explotación sin dominio (2019, 45).

De modo que identificar sus propios deseos y seguirlos para recuperar la condición del *homo liber* parece una tarea ardua hoy en día para el ser humano que vive bajo el *hechizo del rendimiento* (Ibidem., 100). En este sentido la obra de Carles Santos adquiere suma importancia siendo un espacio, donde se celebra el deseo como una fuerza motora de la vida y del arte, al cual Santos estaba atado con un lazo imposible de romper como la bailarina del *Patetisme Illustrat* que intenta moverse en el campo de zapatos rojos como amapolas. Los zapatos están pegados al suelo y ella puede probárselos poniendo sus pies dentro, pero no puede moverlos. En el inicio le cuesta mantenerse de pie, salta de un zapato a otro, varias veces corre el riesgo de caerse, se tambalea, se agacha y después se levanta. En seguida cambia de zapatos poniendo sus pies dentro, incluso se atreve a saltarles encima, se conforma con el hecho de que sea la posición de los zapatos inmovilizados que indica el rumbo de sus movimientos. Como música de fondo suena una composición de Santos de los años 70 reflejando su insolencia de aquella época, su libre opción por no obedecer normas, por transgredir lo que fuera siendo movido por su deseo que consumaba en el arte. La actriz Mónica López, una de las protagonistas de *Patetisme*

Il.lustrat, comentaba la soberanía creativa de Santos especialmente valiosa en el panorama socio-cultural actual:

Yo creo que es balsámico poder trabajar con alguien que no sigue modas, que, al contrario, explica algo muy genuino suyo y, por lo tanto, es universal porque le da valor al silencio en una época donde todo es ruido. Es fantástico poder hacer esto hoy en día.¹⁶

Con las notas musicales del pasado y la imagen de la bailarina, que intenta moverse presa en el campo de zapatos rojos, Carles Santos se despedía de todo y de todos en su último espectáculo. Se murió poco tiempo después, en diciembre de 2017, de una manera inesperada en la medida en que siempre había parecido ser un sobreviviente que no hesitaría en volverse a lanzar en algún precipicio que le estaría esperando delante. Carles Santos era un artista en éxtasis que nunca dejó de sentir el placer de consumir su deseo a través del arte, que no quería comprender nada porque sabía que lo que vale la pena saber es inaprensible. Querer saber es un acto inútil, pareció decirnos Santos antes de irse definitivamente. Lo único que vale la pena es mirar y dejarse dominar por el asombro. Sin restricciones, sin palabras, sin fin. Rumbo a lo sublime.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Byung-Chul Han. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 1ª ed., 2018.

16 Reportaje de la TVE sobre “Patetismo ilustrado”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fXUC32ofSv4>. Acceso el 24/01/2021.

- Byung-Chul Han. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 1ª ed. 2018a.
- Byung-Chul Han. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 7ª ed., 2019.
- Ciurans, Enric. “Carles Santos, el piano a escena”. In: Serra d’Or, 667-668, 2015, 69-75.
- Marín, Aurora. *Carles Santos. La música posada en escena. Les principals influències en la seva obra escènica*. Trabajo Final del Grado en Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia/Universidad de Barcelona: 2018. Disponible en: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/126198/1/TFG_Mar%C3%ADn_L%C3%B3pez_Aurora.pdf. Acceso el 23/01/2021.
- Ortells Agramunt, Joaquín. *Análisis y catalogación de la obra de Carles Santos*. Tesis doctoral. Departamento de Educación/Universitat Jaume I: 2015.
- Planas, Eduard. *La poesía escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d’Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona: 2002.
- Rękawek, Jolanta. “Un piano fet una fera”. In: *Entreacte*. 191, 2015, 40-46. Disponible en: <http://entreacte.cat/entrades/perspectives/a-fons/un-piano-fet-una-fera-el-teatre-segons-carles-santos/>. Acceso el 21/12/2020.
- Rękawek, Jolanta. “El teatro de Carles Santos o como devorar la tradición: *La pantera imperial* y *Ricardo y Elena*”. In: *Debats – Revista de cultura, poder i societat*. 134/1, 2020, 197-205.
- Ruvira, Josep. *El caso Santos*, València: Mà d’obra, 1996.
- Ruvira, Josep. “Carles Santos. Codi o estigma?”. In: *Quimera*, 168, 1998, 31-37.
- Ruvira, Josep. *Música y representación: los desafíos artísticos de Carles Santos*. Valencia: Institut Valencià de la Música i Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- Salvat, Ricard. “Panorama general del teatro catalán (1939-2008)”. In: *Assaig de teatre: revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, 68, 2008, 195-206.

Santos, Carles. *Textos escabetsats*. Barcelona: March Editor, 2006.

Salvat, Ricard. “Val la pena saber el que no podem saber?”. Entrevista con Carles Santos realizada por Jolanta Rękawek y Enric Ciurans. Barcelona: Universitat de Barcelona, 02/06/2014, disponible en el archivo de los autores y depositada en la Fundació Vinarós.

CATÁLOGOS:

Carles Santos. *Catálogo da exposició*. Castellón: Espai de l'Art Contemporani de Castellò, 25/05 – 05/11, 1999.

Guerrero, Manuel (ed.). *Carles Santos. Visca el piano!*. Catálogo de la exposició. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Fundació Miró, 2006.

SIMPOSIOS Y JORNADAS:

DD.AA. L'accionisme. En els límits de l'art contemporani. Jornada organizadas por el Grup de Recerca en Estètica General i Antropològica (GREGA) de la Universitat de Barcelona, con la colaboración del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013.

PROGRAMAS DE ESPECTÁCULOS:

Santos, Carles. *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou*. (Teatro Poliorama, 1996).

Santos, Carles. *La pantera imperial*. (Teatre Lliure, 1997).

Santos, Carles. *Ricardo y Elena*. (Teatre Nacional de Catalunya 2000).

Santos, Carles. *Sama samaruck suck suck* (Teatre Nacional de Catalunya, 2002).

Santos, Carles. *El fervor de la perseverança*. (Teatre Lliure, 2006).

Santos, Carles. *Shubertnacle humits*. (Teatre Lliure, 2012).

Santos, Carles. *Patetisme il.lustrat*. (Teatre Nacional de Catalunya, 2015).

PROGRAMAS DE RADIO Y TELEVISIÓN:

“Imprescindibles – Energía Santos (Carles Santos)”, programa de la TVE, La 2, 11/12/2017. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-carlessantos/2787834/>. Acceso el 26/01/21.

“El Matí de Catalunya Ràdio”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zLYQG9301qo>. Acceso el 20/03/24.

“La culpa fue de Joan Brossa”, reportaje de la TVE. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kY4l06zKmTc&t=319s>. Acceso el 25/01/2020.

Reportaje de la TVE sobre “Patetismo ilustrado”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fXUC32ofSv4>. Acceso el 24/01/2021.

Toni Puntí entrevista a Carles Santos en TV3. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M8wDZcJXl3M>. Acceso el 25/01/21.

“Imprescindibles – Brossa, poeta transitable”. Documental de la TVE, La 2a. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=j_FJShS-y2s. Acceso 24/01/2021.

LINKS DE LAS OBRAS DE CARLES SANTOS:

<https://www.youtube.com/watch?v=P0d2AQHScss>, “Minimalet sur mer” (1984). Acceso el 24/01/2021.

<https://vimeo.com/404575588>, *Anem, anem, anem a volar* (1982). Acceso el 24/01/2021. *Anem, anem, anem a volar* (1982).

<https://www.youtube.com/watch?v=GolGHvfOLtQ>, los fragmentos de *La pantera imperial*. Acceso el 24/01/2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=jI3WZaKtKjs&list=RDjI3WZaKtKjs&index=1>, los fragmentos de *Brossalobrossotdebrossat* (2008). Acceso el 24/01/2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=qpNYppyVPdM>, los fragmentos de *Sama samaruck suck suck*. Acceso el 25/01/2021.

https://www.youtube.com/watch?v=UsyV3lvyX74&list=RDEMEqq9tvtyxjzwAasxiqf8fg&start_radio=1, el fragmento de *Ricardo y Elena*. Acceso el 24/01/2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=I3IKLA4T054>, Carles Santos presenta su último disco “Lo bo ve per baix” en el Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona. Acceso el 24/01/2021.

Entre o cristianismo
e uma tradição
forjada: a *Jerusalén
conquistada*, de
Lope de Vega

*Between Christianity and a
project of a tradition: Jerusalén
conquistada, by Lope de Vega*

Wagner Monteiro

Recebido em: 10 de dezembro de 2020
Aceito em: 13 de dezembro de 2020

Doutor em Literatura Espanhola pela Universidade Federal do Paraná. É professor de Língua e Literatura Espanhola na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autor de *Introducción a la teoría poética del Siglo de Oro español* (2020) e de traduções de poemas, tratados e entremezes do século XVII.
Contato: wagner.hispanista@gmail.com
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:
Lope de Vega; *Jerusalén
Conquistada*; poesia épica.

Resumo: Este artigo tem como objetivo localizar a *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega dentro de sua produção religiosa e dos Séculos de Ouro na Espanha. Publicada em 1609, a *Jerusalén* é fruto do mais ambicioso projeto de Lope de Vega, escritor espanhol famoso pelo teatro, mas que escreveu diversos poemas épicos entre o final do século XVI e nas primeiras décadas do XVII. Lançando mão do modelo italiano de Torquato Tasso, com sua *Gerusalemme liberata* (1581), Lope construiu sua narrativa para enaltecer a corte espanhola dos Austrias e, ao mesmo tempo, para adquirir em solo espanhol o status que Luís de Camões havia alcançado em Portugal.

KEYWORDS: Lope de
Vega; *Jerusalén conquistada*;
epic poetry

Abstract: This article aims to locate the *Jerusalén conquistada*, by Lope de Vega within his religious production and the Golden Centuries in Spain. Published in 1609, *Jerusalén* is the result of the most ambitious project by Lope de Vega, a Spanish writer famous for theater, but who wrote several epic poems between the end of the 16th century and the first decades of the 17th. Using the Italian model of Torquato Tasso, with his *Gerusalemme liberata* (1581), Lope wrote his narrative to praise the Spanish court of the Austrias and, at the same time, to acquire on Spanish soil the status that Luís de Camões had achieved in Portugal.

1. A BÍBLIA E O CRISTIANISMO COMO TEMA DE POESIA ÉPICA

Gorga López (2008) destaca que rapidamente, na Itália renascentista, os autores aproveitaram temas do cristianismo e presentes na Bíblia e os adaptaram como mote para poemas épicos do XVI. Girolamo Vida (1535) e sua *Christias*, ou *De partu Virginis* (1526), de Jacopo Sannazaro, são algumas obras que serviram de exemplo para poetas espanhóis. A inserção da literatura italiana na Península Ibérica era tão grande ao longo de todo o século XVI ao ponto de *De partu Virginis* ser traduzida ao castelhano por Hernández de Velasco em 1554.

A penetração da temática bíblica na épica culta foi tamanha ao ponto de a crítica literária criar a nomenclatura épica sacra. *La creación del mundo* (1615), de Alonso de Acevedo, foi uma das épicas sacras mais lidas nas primeiras décadas do século XVII. A obra está dividida em sete cantos e a narrativa se centra na criação de animais e plantas por Deus até o surgimento do homem com o mérito de produzir uma detalhada descrição do corpo humano em diversos cantos. Essa temática também foi explorada por Lope de Vega no romance “A la creación del mundo”, publicado em suas *Rimas sacras*, em 1614. Lope, assim como Alonso de Acevedo, acaba por evocar as maravilhas naturais do planeta, feitas minuciosamente por Deus, destacando a exuberante criação divina em detrimento do pecado original.

Outrossim, não foram apenas Lope e Alonso de Acevedo que se dedicaram ao tema da criação do mundo. Escudero Baztán (2017) lança mão de diversos exemplos do que o autor denomina *paradigmas hexaemerales*, terminologia usada pela primeira vez por Fílon de Alexandria e séculos mais tarde por

Teófilo de Antioquia, para denominar os textos que se inspiram sobretudo no primeiro capítulo do livro bíblico de Gênesis. Ainda no século XVI, um dos livros mais influentes entre os escritores dos Séculos de Ouro foi *Introducción del símbolo de la Fe*, publicado em 1583 por Fray Luis de Granada. No teatro, já no século XVII, *La madre de la mejor* (1621), de Lope de Vega, é um exemplo bastante bem sucedido sobre o tema. Esta temática foi uma constante na obra de Lope:

Aparece, por ejemplo, en algunos contextos narrativos, como la Arcadia, donde se pueden rastrear enumeraciones semejantes a las contenidas en el romance «A la creación del mundo». Son, en su conjunto, referencias explícitas a series de plantas, elementos del mundo mineral, animales y diversos enseres producidos por el ingenio humano (el romance de «El gigante a Crisalda» pp. 100-106; el romance de Anfriso desesperado, pp. 336-342, o el de las quejas de Anfriso a la conclusión del libro cuarto, pp. 377-380). También en Los pastores de Belén donde el inicio del relato comienza rememorando la estirpe ancestral del pastor Aminadab (Escudero Baztán, 2017, 427).

É relevante salientar que, embora o livro de Gênesis seja uma das principais referências para os poemas épicos de temática bíblica da época, os autores espanhóis acabam por interpretá-lo a luz de obras como *Le Sette Giornate del Mondo Creato* (1600) e *Sepmaine ou creation du monde* (1578), de Torquato Tasso e Guillaume de Saluste, respectivamente (Gorga López, 2008, 57). Essa interpretação acaba por ser imbuída das *Metamorfoses* de Ovídio, já que esses autores fazem uma mescla de passagens com referência à Bíblia e, ao mesmo tempo, com uma insistência na desordem da criação.

Os poemas épicos dos Séculos de Ouro não se detêm apenas no livro de Gênesis. A obra mais conhecida, e protótipo do que se costuma estabelecer

como épica cristã na literatura espanhola, é *Christiada*, de Diego de Hojeda, publicada em Sevilha em 1611. Como o próprio título aponta, o poema trata de uma parte da vida de Jesus Cristo, especificamente a Semana Santa:

La *Christiada* está impregnada de fuentes escriturísticas – también apócrifas –, asimiladas y mezcladas con otros materiales devotos, legendarios y religiosos, especialmente de procedencia patrística y dominica. Con todo, los cuatro Evangelios constituyen la materia prima a partir de la cual Hojeda elabora su canto. Pero esos evangelios serán sometidos a un constante proceso de amplificación e hiperbolación, siempre con vistas a suscitar la conmoción admirativa del lector (Gorga López, 2008, 58).

A *Christiada* tem o mérito, segundo a crítica – especialmente Frank Pierce (1968) – de ser o poema épico de temática bíblica mais bem acabado esteticamente nos Séculos de Ouro. Embora a temática da paixão de Cristo passe a ideia de uma linearidade narrativa, Diego de Hojeda faz com que diferentes tempos narrativos se entrecruzem com ações retrospectivas e prospectivas. Outros autores, segundo Pierce (1968), não conseguiram o mesmo efeito ao tratar a paixão de Cristo. Tanto a *Christopathia*, publicada em 1555 por Juan de Quirós, quanto a *Victoria de Cristo* (1576), de Benito Sánchez Galindo, são livros que se destacam muito mais pela temática da vida de Cristo do que por qualquer mérito artístico.

2. O CAMINHO PELO CRISTIANISMO DE LOPE DE VEGA

Félix Lope de Vega y Carpio nasceu em Madri, em 1562. Essa data é especialmente importante ao verificarmos que sua ordenação como sacerdote

se deu apenas em 1614, ou seja, mais de cinquenta anos após seu nascimento. Muitos se questionam por que Lope, famoso por suas inúmeras relações amorosas, se ordenou sacerdote. Seria um arrependimento tardio pela busca da salvação eterna? Não é o que afirma o professor Antonio Sánchez Jiménez na biografia mais completa sobre a obra de Lope de Vega, publicada em 2018: “La ordenación sacerdotal puede entenderse como parte de una estrategia muy común en estos años del reinado de Felipe III, en los que la piedad se convierte en valor social” (Sánchez Jiménez, 2018, 223). A Lope, que não tinha título universitário – já que entrara na Universidad de Alcalá, mas não terminara o curso universitário – e tampouco título de nobreza, lhe restava a carreira eclesiástica. Durante estes anos, Lope se dedica a importantes obras de cunho religioso. Em 1609 já havia escrito sua epopeia trágica, a *Jerusalén conquistada*. Em 1612 publicou os *Cuatro Soliloquios y Pastores de Belén*. Já em 1614, ano de sua ordenação, publica uma de suas obras mais importantes: *Rimas Sacras*; e se nota que entre 1611 e 1620 toda sua produção não dramática tem como temática questões religiosas.

As *Rimas Sacras* são consideradas talvez os mais bem acabados poemas de cunho religioso do século XVII. A temática da paixão de Cristo é recorrente, assim como a angústia do pecador é fortemente explorada. Dentro da obra se destacam especialmente os sonetos, como este a seguir, que dialoga com o Soneto primeiro de Garcilaso de la Vega e, ao mesmo tempo, acaba por apresentar um eu-lírico que remete a um Lope com cinquenta anos que busca – teoricamente – uma retratação na época de sua ordenação:

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado,
la divina razón puesta en olvido,
conozco que piedad del cielo ha sido
no haberme en tanto mal precipitado.

Entré por laberinto tan extraño,
fiando al débil hilo de la vida
el tarde conocido desengaño;

mas de tu luz mi escuridad vencida,
el monstruo muerto de mi ciego engaño,
vuelve a la patria, la razón perdida.
(Vega, 2006, 170)

Neste soneto, Lope destaca a escuridão vencida de seus anos passados, quando estava preso no amor profano. Esta temática se repete em diversos poemas ao longo das *Rimas Sacras*, fazendo com que haja uma recorrência temática. No poema abaixo também se nota uma referência à “verde primavera”, numa referência explícita à sua juventude e aos amores carnais:

La verde primavera
de mis floridos años
pasé cautivo, amor, en tus prisiones
y, en la cadena fiera,
cantando mis engaños,
lloré con mi razón tus sinrazones;
amargas confusiones

del tiempo que has tenido
 ciega mi alma y loco mi sentido.
 (Vega, 2006, 220)

Além de produzir uma expressiva quantidade de poemas sacros, também devem-se destacar suas comédias sagradas. Destaca-se nesses textos dramáticos, a fundação de povoados espanhóis por santos e membros de ordens religiosas, que tinha como principal objetivo informar as pessoas dos grandes e surpreendentes milagres dentro do seio do cristianismo. Entre os inúmeros textos, podemos citar *El Cardenal de Belén* (1610), *La bienaventurada madre santa Teresa de Jesús* (1638), e *La juventud de San Isidro* (1622), este último que dialoga com o poema épico *Isidro* (1599) e que foi idealizado por Lope como homenagem ao primeiro santo nascido em solo espanhol e patrono de Madri.

Na próxima seção, faremos uma breve análise de como Lope desenvolveu a temática religiosa em seu poema épico mais famoso – embora não mais aclamado –, a *Jerusalén conquistada*.

3. A JERUSALÉN CONQUISTADA COMO PROJETO DE ÉPICA NACIONAL

Após se distanciar de uma épica mais tradicional com a publicação de poemas como *Isidro* (1599), escrito em redondilhas, e *La hermosa de Angélica* (1602), cuja temática não se aproxima das batalhas que o gênero épico preconiza, ainda restava no autor o desejo de fazer uma épica nacional definitiva – como Luis de Camões havia feito em Portugal – e que

Fernando de Herrera havia demonstrado enorme interesse em produzir, mas sem conseguir. Foi com esse plano inicial que Lope escreveu a *Jerusalén conquistada*, poema épico de grande envergadura, publicado em 1609, e que se alinhava a uma característica marcante na obra de Lope: seu enorme talento para tratar de temas nacionais, que sempre foi notório, principalmente, em sua concepção de teatro.

Quatro anos antes da publicação, Lope trocava correspondências com o Duque de Sessa e anunciava que enviaria sua *Jerusalén* para aprovação – o que conseguiria em 1608 – e ressaltava os versos escritos em uma época de grande criatividade, além de destacar que tentaria imprimir a obra o mais rápido possível.

Mi *Jerusalén* enbí a Valledolid para que el Consejo me diese liçençia; ymprimirela muy aprissa, y el primero tendrá Vex.^a; es cosa que he escrito en mi mexor edad y con estudio diferente que otras de mi jubentud, donde tiene más poder el apetito que la razón (Vega, 1954, textos preliminares).

Para elaborar uma épica nacional, Lope defendia, sobretudo, a historicidade, embora tivesse em mente que para contar uma história era mais importante a verossimilhança que a correspondência exata da realidade histórica. Ao mesmo tempo, valia-se da *Poética* de Aristóteles para justificar seu desejo de misturar fábula (*poiesis*) com a narração de um fato (*factum*): “Y cuando todo fuera distinto de la verdad (que no debe ningún español creerlo), basta haber dicho Aristóteles, *Non Poetae esse facta ipsa narrare, sed quemadmodum, vel geri quiverint, vel verisimile, vel omnino necessarium fuerit*” (Vega, 1954, textos preliminares). Para tal, uma história das Cruzadas,

mote de *Jerusalén conquistada*, serviria como pano de fundo para enaltecer dois valores fundamentais em uma época em que era importante firmar os ideais nacionalistas: a fé e o orgulho de ser espanhol.

Entre os intelectuais espanhóis via-se uma necessidade de que a Espanha também tivesse uma épica culta relevante no contexto literário do país e que cantasse o orgulho nacional. Tal comparação não se dava com a *Eneida*, por exemplo, mas com obras mais recentes, como as de Camões e Torquato Tasso. Essa pode ter sido uma motivação de Lope, além de uma possível encomenda feita pelo rei Felipe III – que ostentava o título de rei de Jerusalém – e que veria uma obra como essa, que mesclava cristianismo e orgulho nacional, como perfeita para representar seus ideais.

O poema está composto de vinte cantos em oitava real, em mais de oitocentas páginas, o que faz de *Jerusalén conquistada* a maior épica de Lope. A narrativa se centra na Terceira Cruzada e apresenta o rei Alfonso VIII de Castilla como principal partícipe e tem como alvo Felipe III, que Lope acredita ser descendente direto de Ricardo da Inglaterra e do próprio Alfonso VIII. Aqui se destaca o que foi dito acima: que o autor mistura fábula e fato histórico, pois se sabe que Alfonso VIII não estava presente na conquista de Jerusalém, como consta na obra, mas era importante para que o tema funcionasse.

A influência de Torquato Tasso em Lope é clara não só pelo título – Tasso publicou a *Gerusalemme liberata* (1581) – como também no uso recorrente das digressões, que se ajustam à narrativa, além da construção de um narrador culto e eloquente, como Tasso preconizava. Nesse ponto, Lope lança mão

de um narrador culto, erudito e repleto de referências para narrar seu poema épico. Para Tasso também era importante que o relato procedesse da história do cristianismo, opinião que Lope não teve dificuldade em acatar para formular o argumento central de *Jerusalén conquistada*.

4. UMA ÉPICA CRISTÃ DE LOPE DE VEGA?

O projeto épico definitivo de Lope de Vega é inegavelmente sua obra que mais se aproxima das características canônicas do gênero. A começar pela métrica utilizada: novamente a Oitava real, ou oitava rima, seguindo a metrificação espanhola. Lope manteve a métrica utilizada na épica culta e já ao princípio da narrativa invoca o tradicional início da *Eneida*, de Virgílio, para poder cantar não ao herói Eneas, mas ao rei Alfonso VIII, o varão que no poema épico será decisivo na conquista de Jerusalém. Destacam-se nesse trecho inicial três componentes da épica de Virgílio e uma constante em diversas épicas cultas: *varón*, *armas* e as *musas*:

Yo canto el cielo, y las hazañas canto
de aquel varón soldado y peregrino
que, al ser de Asia universal espanto,
desde la selva Caledonia vino;
el que al tirano del Sepulcro Santo
venció en los campos del Belén divino,
haciendo a un tiempo (de Minerva infusas)
llorar las armas y cantar las Musas.
(VEGA, 1954, livro 1, vv. 1-8)

Lope conta a história de Alfonso VIII para, entre várias razões, vangloriar o rei Felipe III – apresentado como um herdeiro direto de Alfonso VIII – e deixa isso claro já nas primeiras estrofes, assim como havia deixado claro na dedicatória, ao destacar o fato de os estrangeiros terem esquecido o papel dos espanhóis na conquista de Jerusalém:

Católico Filipe coronado
 de dos mundos que el sol apenas mira,
 siendo desde otra eclíptica mirado
 de un sol que al cielo nace, a España expira;
 si parte de este honor os ha tocado
 en la empresa mayor que el Asia admira,
 vereislo aquí, y escrito en el acero
 que os hizo de estas glorias heredero.
 (Vega, 1954, livro 1, vv. 33-40)

Essa supervalorização de Felipe III e o adjetivo católico também apontam para o papel central que o catolicismo mantém na *Jerusalén*. Tal estruturação fez com que o padre Hortensio Félix Paravicino aprovasse a obra, em Madri, com grandes elogios à postura de Lope, visto por ele como um grande defensor do catolicismo: “[...] no hallo en él cosa que ofenda a la doctrina católica y piedad de costumbres, antes una lección muy grande, con no menor seguridad de las letras sagradas” (Paravicino *apud* Vega, 1954, textos preliminares). Essa superioridade do catolicismo cristão aparece em quatro momentos ao longo do livro I: primeiramente, Norandino afirma: “yo soy la envidia del valor cristiano”. Em seguida, Cristo é exaltado e apresentado como o profeta que supera turcos, mouros, persas e egípcios:

Ármase todo, y el arnés lucido
de púrpura cubrió, bañada en oro;
honró el laurel sus cienes y ceñido
resplandeció con militar decoro;
discurrió la vergüenza el ofendido
pecho, de ver que tanto turco y moro,
tanto persa y egipcio hubiesen visto
pisar sus lunas el pendón de Cristo.

Venciole aquella ilustre y Santa Escala
del pastor que a Raquel ganó dos veces,
cuyo cenit los ángeles iguala,
cuyos brazos del Aries a los Peces,
cuyo título abrió del sol la sala,
cuyo nadir los ínfimos jueces
hizo temblar, pues vieron en la suya,
Cristo inmortal, la luz eterna tuya.
(Vega, 1954, livro 1, vv. 249-264)

A cruz de Cristo é aclamada e colocada como aliada dos espanhóis, na luta para reconquistar Jerusalém. Esse primeiro livro se mostra, ainda mais que os seguintes, um intenso elogio à fé católica:

La cruz de Cristo, cuya roja lista
que por en medio a dividirla viene,
parece por la blanca del Bautista
senda de sangre a quien rendirla tiene;
el caballo español de feroz vista,
acepillando el suelo se entretiene:
que la espuma que argenta suelo y planta,
vuelve a cubrir la arena que levanta.
[...]
En una tienda a treinta y dos soldados
misa decía en alta voz Marcelo,
sacerdote latino, en los sagrados

dedos el pan, que descendió del Cielo;
 los hombros muestra el ornamento armados,
 símbolo de su fe y ardiente celo;
 todos piensan morir, todos han visto
 la muerte antes amarga, dulce en Cristo.
 (Vega, 1954, livro 1, vv. 513-520, 1065-1072)

Além de Jesus Cristo, é Alfonso VIII de Castilla, que Lope projetou como um Vasco da Gama na épica espanhola, que será exaltado na narrativa e apresentado como Alfonso Castellano, um aliado do rei Ricardo I da Inglaterra:

Veréis como os juntó, Fénix dichoso
 del águila de Carlos soberano,
 con el inglés Ricardo generoso
 el español Alfonso castellano;
 Ricardo ilustre, asunto glorioso
 de mi mejor edad, si vuestra mano
 al alma de mi pluma infunde aliento,
 que iguale la esperanza al pensamiento.
 (Vega, 1954, livro 1, vv. 41-48)

No livro II, a figura de Ricardo I, rei da Inglaterra, ganha destaque. Historicamente, foi Ricardo I quem teve um papel preponderante na Terceira Cruzada. No trecho a seguir, o rei visita Santiago de Compostela, na Espanha, em um fragmento cuja função é destacar a religião e o solo sagrado espanhol:

mas ya cuando esto pasa en el Oriente,
 el príncipe Ricardo, rey famoso
 de Inglaterra, y claro descendiente
 de aquel segundo Enrique generoso,
 con su hija Leonor, y con la gente

más noble de su reino belicoso,
a España vino en voto a ver el suelo
que su primero apóstol volvió Cielo.
(Vega, 1954, livro 2, vv. 49-56)

A figura de Santiago de Compostela é invocada pelo *aedo* mais de uma vez, numa tentativa de Lope de apresentar o santo espanhol como símbolo da fé, mas também para inserir na narrativa referências católicas de proteção, retirando as referências greco-romanas de deuses e trocando-as pelas cristãs:

Por vos ha de vivir la fe que disteis
en tanto que pagare en cristal y oro
tributo el Duero al mar que ennoblecisteis
con las reliquias de tan gran tesoro;
el nombre soberano en que infundisteis
tal valor en España, al trace, al moro,
al apóstata fiero, será estrago
y el quitarles la vida dar Santiago.
(Vega, 1954, livro 2, vv. 81-88)

Vimos destacando nessa análise as referências a Cristo, a Santiago e, de uma forma geral, ao catolicismo. Aliadas a esses componentes estão as referências bíblicas. Em importante ensaio sobre a Bíblia na poesia lírica e épica do Século de Ouro, a professora da Universidad de Barcelona, Gemma Gorga López, destaca que a cultura ocidental se sustenta sobre dois pilares fundamentais: o legado clássico greco-romano e o bíblico:

A lo largo de varios siglos, las Sagradas Escrituras han contribuido a la configuración y mantenimiento de la identidad cultural de Occidente, a pesar de las inevitables turbulencias y cambios históricos. La Biblia ha ido destilando un sustrato de motivos, imágenes, personajes y relatos que ha

nutrido nuestro imaginario colectivo e individual. Como no podía ser de otro modo, en el ámbito del arte la influencia de este *libro de libros* ha resultado también increíblemente fértil: son muchos los creadores que han sentido la necesidad de dialogar con dicha tradición, de verificarla, de cuestionarla incluso (Gorga López, 2008, 17).

A inserção de temas bíblicos é, segundo Gorga López (2008), condizente com a concepção estético-literária de *imitatio*, que começou no século XVI e seguiu de alguma maneira pelo século XVII e que proclamava abstrair o máximo possível da herança recebida:

Así pues, el poeta hará bien en conocer a esas otras “doncellas” que, sin duda, contribuirán a enriquecer su obra, ya procedan del ámbito de la ciencia (el escritor tiene que ser versado en botánica, geografía, en astronomía), de la literatura (tiene que poseer una amplia cultura clásica) o de la religión (debe dominar la historia sagrada para poder llevar a cabo una imitación fidedigna) (Gorga López, 2008, 18).

Essa preocupação em inserir temas bíblicos, além do alinhamento com o pensamento de *imitatio*, vai ao encontro da teoria de Luis Alfonso Carvallo, no *Cisne de Apolo*, como foi demonstrado na primeira parte. Para o preceptor, era necessário substituir o conteúdo profano da poesia épica pelo cristão. Não se poderia recorrer a uma inspiração divina segundo os moldes greco-romanos, mas ao Deus cristão, único e onipotente. Ainda no século XVI, em 1536, Girolamo Malipiero publicara *Petrarca spirituale* dando o pontapé inicial à interpretações imbuídas de moral bíblica na literatura. Isso chegou à Espanha por meio de Sebastián de Córdoba, que tentou interpretar os versos de Garcilaso de la Vega tendo em vista motivações religiosas.

Lope tinha consciência da necessidade dessa reestruturação temática e em 1619 já havia dado mostras de sua veia católica através do *Romancero espiritual*, obra inicialmente publicada dentro das *Rimas sacras*. Lope não chegou a produzir uma épica definitivamente sacra, mas a inserção da temática bíblica é primordial para entender sua produção e o contexto católico em que está inserido. Por exemplo, vejamos no trecho a seguir o claro diálogo entre a estrofe 67 e o capítulo XVII do Êxodo, na Bíblia:

No quiere Dios hacer milagros claros
mientras que puede obrar por instrumentos
de la naturaleza, que es mostraros
que os defendáis a la oración atentos;
mientras que Josué con hechos raros
mostró sus varoniles pensamientos,
Moisés oraba, porque quiere el Cielo
Las obras y la fe con igual celo.
(Vega, 1954, livro 2, vv. 529-536)

Então disse o Senhor a Moisés: Escreve isto para memória num livro, e relata-o aos ouvidos de Josué; que eu totalmente hei de riscar a memória de Amaleque de debaixo dos céus.
E Moisés edificou um altar, ao qual chamou: O Senhor é minha bandeira.
Êxodo 17:14,15

No final do quarto livro, o diálogo é com o capítulo dezenove do Evangelho de Lucas. Nele, é narrada a passagem de Jesus Cristo por Jerusalém e seu pranto entre os fariseus por prever que a cidade, nesse momento gozando de dias de paz, ainda sofreria com aqueles que a sitiariam e estreitariam todos os lados da Terra Santa. Lope, a partir da passagem bíblica, narra o momento em que o prenúncio de Jesus se havia concretizado:

¡En qué tragedia dolorosa y fuerte,
 en qué persecución y nuevo asedio,
 Santísima Ciudad, esperas verte
 de tantos pretendores puesta en medio!
 ¡llora Jerusalén!, llora y convierte
 tu rostro a Dios, que es último remedio,
 y dile: “Tiempo fue que dio mi suelo
 con vuestro llanto y sangre envidia al Cielo”.
 (Vega, 1954, livro 4, vv. 1185-1192)

O tom bíblico, aliado à figura de Moisés e de Josué, é um prenúncio para a entrada do Saladino em Jerusalém. A figura do conquistador muçulmano é inserida como uma personagem que vai contra a ordem cristã, instaurada pelos profetas – como Moisés – e, finalmente, com Cristo. A partir desse momento, o poema épico ganha seu grande vilão e a obra começa a contar a reconquista que os cristãos e as Cruzadas emprenderiam. Na estrofe abaixo fica clara a descrição imperiosa e, ao mesmo tempo, cruel do guerreiro muçulmano:

En turca alfana que con varias pintas
 la piel de letra arábica manchaba
 sobre color overa, que en dos cintas
 verdes crin y cordón negro enlazaba,
 que arzones, frente y ancas, en distintas
 piezas de conchas de oro puro armaba,
 entró feroz, porque en sus pies altivos
 parece que eran mundos los estribos.
 (Vega, 1954, livro 2, vv. 769-776)

Michael Rank (2015) destaca a fama que o Saladino obteve em toda a Europa. Sua reputação chegou aos ouvidos dos europeus como a de uma figura sobre-humana, além de se destacar como um guerreiro justo e fiel a

seus ideais. Sua boa reputação estava relacionada ao fato de o guerreiro haver vencido a Cruzada conclamada pelo Papa Gregório VIII e por haver doado ainda em vida todo seu dinheiro aos pobres. Na Europa, sua figura aparece já na *Comédia* de Dante, mas ainda seria lembrado por Walter Scott, em *The Talisman*, quando o autor britânico resolve fazer sua versão das Cruzadas.

Com a chegada do Saladino, ao final do segundo livro, o *aedo* destaca que Jerusalém fica cativa. A partir desse momento, a cidade sagrada, em mãos muçulmanas, sofre à espera de sua salvação cristã:

[...]
¿Cómo llena de pueblo, aunque desierta,
yaces, Sión, Jerusalén esclava?;
vuélvete a Dios, y llora convertida,
que es Autor de la paz y de la vida
(Vega, 1954, livro 2, vv. 1045-1048)

A figura do Saladino continua causando medo ao longo do livro III. Sua descrição não é feita apenas como a de um anti-herói, mas como a de alguém que tentou destruir o legado cristão na Terra Santa. No trecho abaixo, o vilão é descrito como cruel, fraudulento e um ladrão que usurpou as relíquias e o ouro de Jerusalém:

“Tirano”, – dice el patriarca anciano –,
¿no basta que por ti la ciudad santa
al yugo crudelísimo persiano
rinda (cien años libre) la garganta,
sino que aquí con fraudulenta mano,
que contra la inocencia se levanta,
a las reliquias míseras vencidas
quites el oro y las amadas vidas?

(Vega, 1954, livro 3, vv. 521-528)

No início do terceiro livro, o *aedo* afirma que espera que venha da Inglaterra o santo indomável para salvar a Terra Santa do cativo em que foi colocada, em uma clara referência a Ricardo I, quem teria a honra de repatriar os cristãos que fugiram de Jerusalém ao terem de se defrontar com a espada do Saladino:

“Adiós Santa Ciudad” – disse llorando
 la miserable gente fugitiva –,
 Jerusalén hermosa y fuerte, cuando
 ciñó tus blancos muros verde oliva;
 ya te vimos pacífica triunfando,
 segura humilde, vencedora altiva,
 y ya por nuestras culpas derribada
 vaina de sangre a la persiana espada.
 (Vega, 1954, livro 3, vv. 41-48)

A figura do Saladino é apresentada como um antagonista cristão que faz com que a vitória da armada espanhola seja ainda mais valorizada. Em outras palavras, a incursão na narrativa de uma figura tão emblemática e, até mesmo, “mitológica” em solo europeu, valoriza uma vitória espanhola forjada para a construção de um imaginário triunfante na Península Ibérica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, tentamos demonstrar como as referências bíblicas são significativas na obra de Lope de Vega. Mesmo na obra teatral de Lope

são diversos os momentos em que essa temática aparece ou adquire status de tema central. Na poesia lírica, as *Rimas Sacras* são o exemplo máximo dessa produção, mas na poesia épica também podemos observar as referências cristãs de forma explícita, sobretudo em *Isidro* e *Jerusalén conquistada*.

A *Jerusalén conquistada* se mostra um poema extenso emblemático na produção de Lope de Vega por diversos fatores. Seja pelas incursões de personagens históricos quem nem sequer participaram dos conflitos narrados – em uma época em que muitos leitores tomavam o texto ficcional como documento histórico – seja pela tentativa de criar um imaginário histórico vitorioso, como Camões havia feito no século anterior em Portugal. No entanto, a obra não obteve a acolhida que Lope esperava de seus coetâneos. Lope alcançou mais sucesso maiormente em sua produção menos ambiciosa, como o poema épico *La Gatomaquia*, publicado vinte e cinco anos após a *Jerusalén*.

Finalmente, deve ficar claro que a produção de temática bíblica teve enorme acolhida nos Séculos de Ouro. Não em vão, diversos autores se arriscaram pelos Autos Sacramentais, sendo Pedro Calderón de la Barca o maior expoente. Do mesmo modo, os autores recorreram a outros gêneros para tratar de temas religiosos. Lope se lançou tanto pelo drama como pela poesia e a *Jerusalén conquistada* acaba por ser um dos exemplos mais emblemáticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bíblia. N.T; Figueiredo, Antonio Pereira de, Padre. *Bíblia sagrada: contendo o velho e o novo testamento*. São Paulo: Das Américas, 1950-1952.

- Escudero Baztán, Juan Manuel. “Algunos ejemplos de paradigmas hexaemerales en la poesía de Lope”. In: *Anuario Lope de Vega*. Texto, literatura, cultura, XXIII, 2017, pp. 422-440.
- Gorga López, Gemma. “La Biblia en la poesía lírica y épica de la edad de oro”. In: Olmo Lete, Gregorio. *La Biblia en la literatura española*. Madri: Trotta, 2008.
- Pierce, Frank. *La poesía épica del siglo de Oro*. Madri: Gredos, 1968.
- Rank, Michael. *Cruzadas e os Soldados da Cruz: os dez cruzados mais importantes*. São Paulo: Five Minute books, 2015.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope: el verso y la vida*. Madri: Cátedra, 2018.
- Vega, Lope. *Jerusalén conquistada*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- Vega, Lope. *Rimas sacras*. Madri: Iberoamericana, 2006.

Alan Pauls: vida de lector

Alan Pauls: Reader's life

Victor Emiliano Rodríguez Montiel

Emiliano Rodríguez Montiel es Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y becario doctoral del CONICET por el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH-UNR). Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos de la Universidad Nacional de Rosario. Su tesis, dirigida por Sandra Contreras y Analía Gerbaudo, estudia la constitución del anacronismo como forma del dandismo contemporáneo en la narrativa de Alan Pauls.

Contato: rodriguezmontiel.e@hotmail.com
Argentina

Recebido em: 10 de setembro de 2020

Aceito em: 11 de outubro de 2020

PALABRAS CLAVE:

Ficción del origen;
Autofiguración; Infancia;
Lectura; Literatura argentina
contemporánea.

Resumen: este trabajo se propone explorar y analizar los componentes formales, teóricos y autofigurativos a las que Alan Pauls apela para construir, en el pasaje final de *La vida descalzo*, su ficción del origen como lector. Poniendo en marcha lo aprendido de sus maestros literarios (Borges, Puig, Cortázar y Piglia), Pauls pergeña un relato de iniciación a la lectura con el propósito de que la máquina de sentido que sostiene y legitima tanto a su obra como a su imagen autoral se afirme —asimile y afilie— a un mito fundacional específico: la de una infancia feliz *gracias* a la ficción. La hipótesis sostiene que esta fábula figura el lugar *discipular* que Pauls desea para sí en la literatura argentina, uno que, entre la rebeldía y la legitimación, pivotea entre dos grandes identidades: la del «alumno ejemplar», que ostenta un lugar privilegiado junto a los hacedores del canon, y la del «*enfant terrible*», al que se le consiente y permite todo.

KEYWORDS: Origin
fiction; Childhood;
Imposture; Autofiguration;
Contemporary Argentinian
Literature.

Abstract: The aim of this paper is to explore and to analyze the set of formal, theoretical, and self-figurative elements which Alan Pauls appeals to build, in the final scene of *La vida descalzo*, his fiction of origin as a reader. Following the teachings of his literary masters (Borges, Puig, Cortázar and Piglia), Pauls creates his story of initiation to reading with the purpose that the meaning which legitimize both his literary work and his authorial image is affirmed to a specific foundational myth: A happy childhood thanks to fiction. My hypothesis is that this inaugural story reflect to disciplic place which Pauls wishes for himself in Argentine literature.

Así como hay un niño Borges (que se ensimisma en los libros ingleses de su padre mientras afuera, en “el Palermo del cuchillo y la guitarra”, se cultivan los destinos que escribiría después), un niño Cortázar (al que, autista nato, el médico le prescribe – por su salud – no leer *tanto*, exigiéndole airearse un poco por su barrio de Banfield), un niño Puig (que a los cuatro años empieza a ir al cine todas las tardes, diligentemente a la seis, a trocar por un rato la insipidez de su General Villegas por el fulgor hollywoodense) y un niño Piglia (que a los tres años, sentado en la vereda de su casa de Adrogué, lee un libro al revés), hay, también, por supuesto, un niño Pauls (Borges, 1930, 41; Cortázar, 1977; Pauls, 1986, 5; Piglia, 2015, 11). Alumno modelo de esta escuela del escapismo, apóstol entusiasta de esta religión bibliófila, el niño Pauls obtiene su diploma de lector – la licencia habilitante para formar parte de esta comunidad consagrada a deificar la ficción y demonizar el mundo entero – en el pasaje final de *La vida descalzo*. Una escena a todas luces axial cuya estrategia autofigurativa¹ viene a cumplimentar el único requisito hasta el momento faltante para ser reconocido como tal, a saber, una *ficción del origen*:

1 Toda vez que en el curso de este trabajo se conjure la noción de *autofiguración* se estará haciendo subrepticamente referencia a lo formulado por Silvia Molloy (1996:19). Tal y como afirma Giordano, “desde que Sylvia Molloy lo impuso en el campo de la crítica latinoamericana, el sentido del concepto de autofiguración casi no requiere explicaciones. Como se sabe, mientras rememoran o registran el paso de sus vidas, los escritores figuran, a través de múltiples recursos y estrategias retóricas, imágenes de sí mismos por las que esperan ser reconocidos (estos procesos movilizan representaciones que conciernen tanto a la esfera pública –las llamadas “imágenes de escritor”, por ejemplo– como a la esfera privada –figuraciones familiares, amorosas, de género). Las estrategias autofigurativas son al mismo tiempo inter y transubjetivas: los escritores se autorepresentan para otros, desde Otros, es decir, según las posibilidades de cada época, conforme a los imaginarios sociales que definen en cada momento lo que es aceptable o deseable en términos de intersubjetividad” (2013, 3).

En la escena hay un chico. Tiene diez u once años. Está de vacaciones en la playa, un lugar que asocia con la forma más perfecta de la felicidad (...) Un día se despierta, traga, siente alguna molestia en la garganta. Tiene unas líneas de fiebre. Deciden que se quede en casa. El chico reacciona mal y se amarga: es un día espléndido (...) Se mete en la cama: el fresco de las sábanas recién cambiadas le da escalofríos (...) Piensa en todos los juegos que no jugará, todas las olas que no barrenará, todos los helados que no comerá, todas las veces que no meará en el agua (...) y mientras arrima el vaso de jugo y se acomoda en la cama y abre el libro, se da cuenta casi con escándalo que no está triste, que la oscuridad le gusta (...), que no necesita nada ni a nadie (...) y que el libro que acaba de abrir y que ya cierra su trampa sobre él (...) es, como lo demostrarán las cuatro horas ininterrumpidas que pasará con él (...) el *otro* lugar que tiene la forma de la felicidad perfecta, y que, como escribió alguien a quien él leerá recién veinte años más tarde, cuando ya no esté circunstancial sino *crónicamente* enfermo, tanto que sólo será capaz de hacer lo único que *quiere* hacer, quemarse los ojos leyendo, quizá no haya habido días en nuestra infancia más plenamente vividos que aquellos que creímos dejar sin vivirlos, aquellos que pasamos con el libro por el que más tarde, una vez que lo hayamos olvidado, estaremos dispuestos a sacrificarlo todo (2006, 123-125).

«Primero lector, luego escritor»: izada con orgullo, esta frase-bandera bien puede flamear a modo de adagio en la academia a la que el Pauls adulto asiste para aprender no cómo escribir (en 2006 cuenta ya con cuatro novelas, un *Premio Herralde* y una copiosa producción crítica), tampoco cómo actuar como uno (sin esfuerzo ni desgano, sacando provecho de su genética dandi, Pauls hace del presente – mediático, periodístico y académico – su hábitat natural: concede entrevistas, expone en congresos, goza de residencias en Europa, exhibe su rostro regularmente en la TV) sino, en un orden más básico y pre-profesional, más lúdico y menos funcional, para saber cómo construir una historia que revele *cómo se hizo* lector. Cuáles fueron

las condiciones y las razones, dicho de otra manera, que lo llevaron a tener un destino literario. No se trata aquí de indagar en lo que Julio Premat, al teorizar sobre los inicios de la escritura literaria, define como «relato de comienzo» (2016, 147). Antes que relatar y resemantizar en el presente los modos en que se inaugura una obra (operación que Pauls ejecuta con todo detalle en el posfacio a la reedición de su primera novela), la escena de iniciación a la lectura referida en la cita responde, más bien, a lo que Piglia denomina, al reflexionar sobre el doble linaje borgeano, *relato secreto*: “Hay una ficción que acompaña y sostiene a la ficción” de un autor, “un relato fracturado, disperso”, en el que éste se imagina las raíces de su literatura (Piglia, 1993, 102). Al igual que la diligencia de Borges por reconocerse como un auténtico ratón de biblioteca que siempre necesitó el mundo a distancia (“Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca”), al igual que la voluntad acérrima de Cortázar por mantenerse recluso en su pieza de Banfield (“mi madre, desde los 9 años, me dijo que había que pescarme del cuello y sacarme un poco al sol porque yo leía demasiado”), del mismo modo en que Puig, totalmente enajenado en el corazón de La Pampa seca, se embelesaba con los rostros de Rainer, Dietrich y Garbo (“Yo rechacé totalmente la realidad que me tocó vivir (...) tomé al cine, en cambio, como ‘la realidad’, *mi* realidad”), y así como Piglia, autoconsciente desde la cuna de haber sido programado para esto, buscó adquirir sin saber leer su DNI de lector (“yo estaba ahí, en el umbral, haciéndome ver, cuando de pronto una larga sombra se inclinó y me dijo que tenía el libro al revés”), lo que

Pauls desea, en resumidas cuentas, es que la máquina de sentido que sostiene y legitima tanto a su obra como a su imagen autoral se afirme – asimile y afilie – a un mito fundacional: la de una infancia feliz *gracias* a la ficción, al tiempo sin tiempo y al mundo sin mundo que provee la experiencia de la lectura; una escena épica que cifra, de entrada y para siempre, un vínculo indeleble entre literatura y vida (Borges, 1999, 24; Puig, 1977; Cortázar, 1977; Piglia, 2015, 11).

La elección de este plantel docente no es arbitraria: funcionando como un genuino diario de clase en el que, de forma intermitente pero manifiesta, el discípulo registra lo mucho que ha aprendido de sus maestros, se detectan en la producción crítica de Pauls ciertos pasajes confesionales que sitúan a este colectivo en el rol de fundamento, credo, horizonte hacia el cual proyectar. Porque, menos interesados en el arte de enseñar a cómo *leer a otros*, antes que una alfabetización de carne y hueso centrada en los rudimentos básicos de la praxis crítica, el magisterio impartido por Borges, Cortázar, Puig y Piglia contribuye a la formación de otro tipo de experticia, uno que sólo los escritores –¿muertos y admirados?– pueden atreverse a infundirlo: la posibilidad de inventar, con la misma caja de herramientas con la que se fabrica la ficción, un *ideal*, una utopía, una «vida de lector»².

2 Sobre sus dos maestros de carne y hueso, responsables de un influjo decisivo en su quehacer crítico, Pauls escribe: “Jorge Panesi (primer *dealer* de lecturas, artista del *dar a leer*, culpable del único trofeo bibliófilo del que le gusta vanagloriarse: la primera edición del *Ferdydurke* [Argos, 1947], regalada un anochecer legendario de 1974 en un bar de Corrientes y Uruguay). China Ludmer (gurú de la astucia, el saqueo y el sesgo, trípode esencial de una pedagogía lectora que solo cree en el resto, la disonancia y las intuiciones conrtaintuitivas. Él, que le deberá todo lo que no le debe ya a Panesi, no llega a terminar su primer libro, *Cien años de soledad. Una interpretación*

Así, distribuyéndose las funciones y unidades – haciendo valer la madera de la que están hechos –, la cátedra Borges enseña qué puede un lector (“La gran pregunta borgeana no es, como se esperaría, ¿cuál es el poder de la literatura? Sino ¿qué puede un lector? Y la respuesta es: todo. El lector según Borges lo puede todo”); la cátedra Cortázar ilustra cómo domiciliarse para siempre en la literatura (“*Rayuela* me *integraba*: había ahí un lugar, no sólo para mí (...) sino para mi yo ideal, para todo lo que yo deseaba de mí, todo lo que imaginaba para mí, todo lo que me veía escribiendo cuando fuera el escritor que algún día, hoy, si me descuido, terminaría siendo”); la cátedra Puig, tótem al que el alumno Pauls nunca dejará de invocar y reversionar, advierte sobre los *efectos* de la lectura, sobre de lo que ocurre, a decir verdad, si uno cae en la trampa – hechizo, quimera, droga – que el libro tiende sobre uno (“Empieza a ver el mundo a través del libro [...], el efecto es una suerte de emanación oblicua, de atmósfera o de música, que se posa sobre todas las cosas y les deja una especie de polvillo leve – solo en Manuel Puig reconoce un efecto parecido – que *no se puede quitar*”) (Pauls, 2012, 192; 2014, 15; 2018, 34-35)³.

[...] cuando el librero, el escritor Luis Guzmán, le comenta que la autora da clases particulares y le da su teléfono. Pasa tres años estudiando con ella en grupo; tres años a razón de una vez por semana, los miércoles, de siete a once de la noche, alrededor de una mesa grande y redonda [...] Todo lo que haga después, cada palabra que escriba o lea, habrá nacido de ahí) (Pauls, 2018, 65-66).

- 3 Como un yonqui, Pauls vuelve siempre a caer en Puig. Leonardo Berneri, con tino, grafica muy bien esta reincidencia: “Puig ofrece a Pauls todo lo que busca, da las notas que sus lecturas requieren. Aparece, reaparece, no deja de aparecer en la ensayística paulsiana incluso más que Borges. Puig es una obstinación, una insistencia en una escritura siempre a la espera de invocarlo, de crearle herederos, de atribuirles cortes e inauguraciones: “Puig como destabilizador de las

Ahora bien, es al llegar a la cátedra Piglia cuando la cuestión del origen – de cómo aprender a inventarlo – desnuda, al mismo tiempo, toda su complejidad y toda su potencia. En *Trance*, el glosario de lectura que emula formalmente el *Barthes por Barthes*, Pauls hace pasar por suyo el mito originario del niño Piglia, ese mismo que el propio Piglia comunica al mundo apenas tres años antes, en las líneas inaugurales del primer tomo de sus diarios. La operación, a todas luces consciente, a todas luces inverosímil, pone a la vista qué tipo de saber es el que se cincela y se transmite en aquella sala para aspirantes, qué es lo que Pauls discípulo, en otras palabras, aprehende, mimetiza y vampiriza de la sabiduría de su mentor: el arte de la impostura. ¿No es Piglia quien, persiguiendo una utopía personal – que su vida sea leída y legitimada con los valores que sustentan su ficción –, comete la mayor impostura, la más irremisible de todas, al transferirle la responsabilidad autoral a Emilio Renzi, su *alter ego* estetizado? (“Yo – confiesa al promediar la mitad de *327 cuadernos*, el documental de Andrés Di Tella – a veces tengo la fantasía de publicar el diario como el diario de Emilio Renzi. Es decir: darle a un personaje que he construido a lo largo de los libros *mi vida*”) (Di Tella, 2015, s/p). Si en Piglia este recurso de corrección e invención del pasado, este ejercicio de fabulación bajo las órdenes del anacronismo, tiene el acento puesto en el futuro (en la autoconstrucción utópica de una posteridad), el *relato secreto* de Pauls responde, más bien, a un anhelo inscripto en el presente: terminar

identidades monolíticas, Puig como deconstructor de los discursos de la autoridad, Puig banal, disidente, marginal, político solo desde esa marginalidad, Puig antinacionalista, posmoderno *avant la lettre*” (Berner, 2019, 107).

de escriturar su plaza en la tradición nacional, ese lugar que él piensa para sí y sobre el que su narrativa viene edificando desde su apertura. Una zona que, similar a una residencia comunitaria, a la vez pensión y guarida, se encuentra poblada por una “vasta y secreta familia de singulares”:

Mito inaugural. En su escena originaria de lector, tiene tres o cuatro años y ha salido de paseo por el barrio con su abuela. De golpe (...) se ve sentado en el cordón de la vereda con un libro en las manos, “leyendo”. Es un libro de “adulto”, es decir, un texto puro, en el que fija los ojos con una concentración extrema, como hipnotizado. Hasta que su abuela, volviendo de algún mandado, se acuclilla junto a él y se lo da vuelta entre las manos, poniéndolo en posición correcta (...) Cuenta la escena a menudo hasta que un día la lee contada por otro casi en los mismos términos. Es difícil describir lo que siente. Cierta estupor, naturalmente, porque no es común encontrar escrito en el mundo, reivindicado por otro (...), lo que consideraba el colmo de lo íntimo y lo propio (...) Pero los minutos corren y el hecho de que sea la escena originaria de otro lector, que antes parecía delatar su inautenticidad, sino su comportamiento delictivo, ahora, al revés, le suena como una garantía o una confirmación (...) Por una extraña torsión, todo lo que lo acusaba de plagiarlo ahora lo ratifica y apunta en su verdad, y la escena originaria de lectura le pertenece más que nunca (...) Inconfundible y compartida, única y común, se trata sin duda de una singularidad peculiar, que lo distingue tanto como lo afilia. ¿Y si ese lector *infans*, que lee antes de poder leer y persiste, imperturbable, una vez desenmascarada su impostura, y si esa imagen de lector íntima, entrañable (...) no fuera más que un arquetipo de primer lector, un *ready-made* que los aspirantes a escritores pudieran buscar y elegir (en los *Diarios de Emilio Renzi* de Piglia, aquí mismo, en cualquier otra parte), y volver suyo al instante, como él hizo con Piglia, o Piglia con él, o ambos con algún otro, miembros todos de una secreta y vasta familia de singulares? (Pauls, 2018, 70-71)⁴.

4 Y, por si fuera poco, un tercero en discordia viene a sentarse a esta mesa de negociación entre impostores, reclamando parte de las regalías que por derecho le corresponden. En *Diferencia y repetición* de 1968, Deleuze traspapela en la página 159 lo que bien puede ser considerado como el eslabón perdido de esta serie, la génesis jamás citada, el pasaje-fuente callado durante todos

Corregida la miopía para ingresar, con mejor vista, a la escena que inaugura esta lectura, montado el escenario con las piezas necesarias para revisitar, ahora sí, las capas de sentido que traman esta ficción del origen, distingamos, por separado, la impronta – el eco fantasmático – de esta academia-familia recién apuntada:

- a) ¿Qué puede, cuando lee, el niño Pauls? *Sacrificarlo todo*: esta audacia, condensada hiperbólicamente en el «Todo», concentra al mismo tiempo una definición de carácter funcional (antes que por lo que es, el lector se define borgeanamente por lo que *puede*: todo), y un valor a partir del cual tasar favorablemente aquello que se lee (el «todo» es una fórmula que Pauls acostumbra a utilizar como remate auspicioso en sus intervenciones críticas: Barthes “lo sacrifica” todo, a Piglia “le debemos” todo, Fogwill “lo tenía” todo, Fellini “lo dio absolutamente todo”, y así) (Pauls, 2012, 73; 109; 110; 264).
- b) ¿Qué busca, cuando lee, el niño Pauls? *El otro lugar*: cortar con el mundo para volverlo habitable, hacer del tiempo y del espacio un verdadero agujero negro autosuficiente, es el proyecto máximo de este infante al leer. Porque, convertido el orden telúrico en una zona franca incomunicable –esa que, a la vez intempestiva y atópica, configura las coordenadas espacio-temporales de sus ficciones–, el acto de leer deviene *trance*, es decir, experiencia de transporte, de pasaje o de contagio entre el lector

estos años: “No es correcto hablar de egocentrismo en el niño. El niño que empieza a manipular un libro por imitación, sin saber leer, no se equivoca jamás: lo pone siempre al revés. Es como si lo tendiese a la otra persona, término real de su actividad, al propio tiempo que capta él mismo el revés como foco virtual de su pasión, de su contemplación profundizada” (Deleuze, 1968, 159).

y el libro, entre la vida y la ficción: “se lee *porque* hay hiato (...) y se lee para hacer algo con él”: instalarse, integrarlo, colmarlo (2018, 46). Una peripecia de traslación que se origina, en tanto hito posible de fechar en la cronología del escritor, por *Los premios*, la protagonista tácita, para nuestro contenido documentalista, del pasaje que principia este argumento: “recuerdo que la leí durante un verano pródigo en anginas en Miramar, la ciudad balnearia más fea del universo” (2014, 7).

- c) ¿Qué efecto produce, cuando lee, el niño Pauls? *La forma de la felicidad perfecta*: consecuencia directa del ítem anterior, al punto de traspapelarse sin remedio al querer discernirlas entre causa y efecto, motivo y resultado, procedimiento y producto, la experiencia de trance –“la asincronía fundamental” (29) que provee el ostracismo de la lectura– no proporciona otra vivencia que una por completa feliz: “en pleno trance lector, cuando hace de cuenta que el mundo ha desaparecido con todo adentro, incluido todo lo que él ama menos lo que lee (...), se ve a sí mismo con su libro y se dice muy suavemente (...): “Soy feliz” (32). La relación de la lectura con la vida no es, en este sentido, “de oposición, ni de exclusión, ni de enseñanza, ni de complementariedad, sino pura y simplemente” de felicidad: la lectura es un juego de deserción y de desplazamiento, pero también de fabulación y aditamento, de agregar, como lo hizo ininterrumpidamente el niño Puig, mundos al mundo: “Se lee para vivir tanto como para evitar vivir; se lee para saber qué es vivir y cómo vivir; se lee para escapar de la vida e imaginar una vida posible” (2018, 89)”.

d) ¿Qué clase de lector es, cuando lee, el niño Pauls? *Un impostor*: al igual que su maestro Piglia, un artista del montaje y del “citar sin comillas” (un *tic* o virus transmitido, también a él, por otro mentor de Pauls: Borges), en las líneas finales de la afamada escena de *La vida descalzo* aparece diluida, por no decir encubierta, una cita de “Sur la lecture” de Proust (2012, 108)⁵. Este solapamiento de identidades, esta sutura de yoes sobre una misma voz que se aventura al ejercicio confesional, deja a las claras la especie lectora a la que Alan Pauls pertenece y aquella que milita con fervor: una que, con libertad absoluta, sacándole rédito a su condición de *poderlo todo*, concibe a la «vida» no como una entidad sacra a la que se le debe rendir culto únicamente con el folklore de la verdad (el afán de ella) sino, más bien, como un material más para ser *leído*, esto es, disponible para ser labrado, trocado, pervertido en el laboratorio de la escritura. La vida, para un dandy como lo es Pauls, no puede dejarse al arbitrio de los valores que cimentan, en su sentido más vulgar, la práctica de la confidencia (léase búsqueda de autenticidad, franqueza, espontaneidad); lejos de presentársele como un stock de testimonios fidedignos, debidamente procesados e inmovibles del que sólo se espera un único uso (su reproducción), la vida se monta en Pauls como un teatro o película: pura actuación, montaje, performance, acomodada para ser travestida –interferida– con diferentes máscaras, en este caso una muy conocida: la de Proust.

5 Transcribimos el párrafo: “Il n’y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré” (Proust, 2012).

Es así cómo, valiéndose de una capacidad (la omnipotencia), una actividad (el escapismo), una búsqueda (la felicidad) y una identidad (la impostura), el Pauls adulto pergeña su semblanza primigenia como lector. Un *relato secreto* o ficción del origen cuya ilustración, si por una extraña razón se le exigiera, a último momento, que la breve biografía que acaba de finiquitar como trabajo final venga acompañada de una fotografía, bien podría ser la siguiente:



Figura 1: Fotografía exhibida en la muestra “Conexión Saer”⁶.

Fuente: Muestra “Conexión Saer”

⁶ De forma itinerante, y bajo la curaduría de Martín Prieto y María Teresa Constantin, la imagen se expuso entre 2017 y 2019 en varias galerías, salas y museos del país, como el Museo “Rosa

Antes que su marco (el cual, a la vez estival y caluroso, diurno y bucólico, reproduce una escena típica de sobremesa argentina), antes que su historia (cuyos pormenores felizmente nos llegan a través de Piglia)⁷, incluso más allá de los intérpretes que lo escoltan – entre la cofradía y el club, la amistad y la complicidad, a todos se les puede asignar una embajada en la Nación Pauls: Marcelo Cohen (La Traducción), Juan José Saer (La Narración); Ricardo Piglia (La Crítica)–, lo que nos interesa aquí, lo que hace que esta imagen funcione como portada del mito inaugural paulsiano, no es otra cosa que aquello que al leer la gimnasia de la afectación dandy llamamos *actitud*. Porque, la desfachatez de mostrarse en cueros, descalzo y en short mientras todos los demás, mayores que él, se presentan arropados y calzados (el colmo del porte señorial es, por supuesto, Saer): ¿no figura acaso el lugar eternamente *discipular* que Pauls desea para sí en la literatura argentina y que su fábula de iniciación lectora vendría furtivamente a enunciar? Discipular, es decir: un mocosito entre adultos que se da el lujo, entre la rebeldía y la legitimación, la libertad y la protección, de pivotear entre dos grandes identidades: una como «alumno ejemplar», consentido y favorito, que ostenta un lugar privilegiado al posar junto con los hacedores del canon, y otra como «enfant terrible»,

Galisteo” de Santa Fe, la Plataforma Lavarden en Rosario y la Fundación OSDE de Buenos Aires, entre otros (*Conexión Saer*, 2018).

7 “Horacio había llegado imprevistamente a la quinta que alquilaban aquel verano en las afueras, con Gerardo y Ana y otros amigos que iban y venían, incluido Juani, que había llegado de Francia a fines de marzo y se había quedado un par de días con ellos, y había una foto donde Emilio estaba con él y con Alan y con Marcelo Cohen, medio desnudos en pantalón de baño salvo Saer, que sonreía con cierto aire de resignación pero de saco y corbata, como un bancario —«de punto y banca», había aclarado, ensillado y jovial—” (2017, 146).

malcriado y desobediente, al que se le conciente todo, incluido exhibirse casi desnudo en la única silla-trono del lugar.

¿Qué hace un niño travieso frente a la biblioteca? ¿Qué deporte practica un pícaro ilustrado que “descubre muy temprano que nada le importa más que leer”, que “lee todo lo que puede y lo que encuentra” y “hasta lo que no entiende”? ¿Cómo colma su apetito de bribón alguien que “por fuera de leer” considera toda actividad terrenal “una frivolidad o un escándalo”? (Pauls, 2018, 7;16). Glotón y juguetón, supervisado por la mirada benefactora de sus adultos responsables, la criatura Pauls se entrega por completo al goce de la profanación: un arte impune que consiste en expropiar – desvalijar, saquear, arrasar – todo lo que allí interesa y usarlo a voluntad. De allí que cuando sea el turno de fraguar su ficción del origen como escritor opte por contar, modificar y ampliar – no una o dos ¡sino tres veces! – un mismo delito escolar: la vez que el profesor Le Prix lo aplaza – a él, “su mejor estudiante”, “el más aventajado” – por entregar apócrifamente bajo su autoría un poema de Jacques Prévert (Montes-Bradley, 2005; Pauls, 2002, 43; 2012, 330). Transcribimos a continuación la versión más completa de la anécdota:

Pasaron ya más de cuarenta años desde la mañana aciaga (...) en que un profesor de francés llamado Le Prix (...) le reveló a su mejor estudiante cuál era su destino. Devolvía corregidos los últimos trabajos hechos en casa: una poesía “personal” (...), de tema y extensión libres, que todo el mundo, conciente de su paladar exigente, había entregado en estado de máxima incertidumbre. Los devolvía según su técnica especial de suspenso, de peor a mejor, primero las notas más bajas, después, en riguroso orden creciente, las más altas, regodéandose en comentar las primeras y escupiendo las segundas con una expeditiva satisfacción. Ya casi no quedaban hojas en sus manos (...) y la del estudiante más aventajado aún no había sido anunciada. Vinieron en rápida seguidilla dos ochos, un

nueve, el previsible nueve cincuenta de Venanzi y sus *jumpers* ultracortos, hasta que quedó una hoja, una sola, que el profesor sopesó y examinó un rato largo, mesándose la barba con unos remolinos pensativos. “Y el diez es para Jacques Prévert”, dijo por fin, alcanzándome la hoja sin mirarme, “un poeta popular que el señor Pauls parece haber memorizado muy bien. Pase al frente, Pauls, y tenga a bien compartir con el resto de sus compañeros ese concepto tan original que tiene de lo que es una ‘poesía personal’. Me acusaron de plagio y me hice escritor. Me desenmascaron en público y me condenaron a ser un impostor” (2012, 330).

Lectura » impostura » destino literario: tal es la cadena productiva, la serie de pasos o instancias sucesivas, a la que la Fábrica Pauls somete todas sus máquinas y operarios para labrar, de forma gemela, su acta de nacimiento como lector y escritor. El hilo narrativo que alega, en otras palabras, las razones por las cuales el niño Pauls termina matriculando su vida a la literatura es, en uno y otro caso, el mismo: se lee (formas, saberes, problemas, mundos), se extrae una cédula de identidad de aquello que se lee (gestos, voces, entonaciones), y se la hace pasar por suya. “¡Cómo me interesa la cuestión de la impostura! – exclama un joven Pauls sentado junto a un joven Aira y a un joven Chefjec en un congreso en Rosario. A veces llego a pensar que no hay ninguna otra cuestión. Ninguna”. Y aclara, por si faltara más: “yo fui un impostor de chico, de muy chico – a eso se reduce toda mi precocidad, digo: mi precocidad, de la que tanto se ha hablado en la prensa –, y probablemente vuelva a serlo en unos años, de viejo, cuando ya no me quede energía para ser original” (2002, 43).

La autoconstrucción de un autor es, siguiendo a Sylvia Molloy, siempre un acto retrospectivo: su alumbramiento nunca ocurre en tiempo y forma,

sino que, luego de aprender a caminar y valerse por sí mismo – luego de levantar una obra lo suficientemente avezada para tornar su genealogía un problema de interés literario –, el escritor vuelve sobre sus pasos y revisita los escombros de su pasado. Salvo que, más que una sala de parto, antes que los archiveros atiborrados del registro civil, lo que recorre este excursionista del tiempo es la escena de un crimen: muerta la persona, perdido para siempre el pretérito preliterario, el autor (re)lee su propia vida en busca de un rostro. Y es ahí, en ese acto de antemano estéril (la exhumación impoluta de su materia fósil) cuando el escritor confecciona su propio *identikit*. Uno a gusto, claro está, porque lo que importa no es encontrar el verdadero cadáver – eso que, orgullosos, los anticuarios llamarían «la verdad del sujeto» –, sino algo más rentable, más acorde al presente que lo interpela: una credencial idónea, exenta de ignominias, para proyectarse en lo público.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bernerí, Leonardo. “Retrato del escritor disidente: acerca de la ensayística de Alan Pauls”. In: *Perífrasis* (10), 19, 2019, 97-110.

Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1930.

Borges, Jorge Luis. *Autobiografía (1899-1970)*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

Cortázar, Julio. “Julio Cortázar a fondo”. Entrevista concedida a J. Soler Serrano. In: *A fondo* [Transmisión televisiva]. Barcelona: Radiotelevisión Española, 20 mar. 1977. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ppon2ldpJwU>. Acceso en: 07 mai. 2021.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrontu, 1968.

- Di Tella, Andrés (director). director. *327 cuadernos*. Gema Films y Lupe Films, 2015.
- Giordano, Alberto. “Autoficción: entre literatura y vida”. *BOLETIN/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 17, 2013, 1-20. Disponível em: <https://www.cetycli.org/cboletines/cd98f00b20-albertogiordano17.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2021.
- Molloy, Sylvia. “Introducción”. In: *Actos de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, 11-22.
- Montes-Bradley, Eduardo (prod.) y Guebel, D. (Dir.). *Si yo fuera realmente libre: Alan Pauls*. Buenos Aires: Contrakultura films/Heritage Film Project. 2005. Disponível em: <<https://vimeo.com/99396320>>. Acesso em: 07 mai. 2021.
- Pauls, Alan. *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Pauls, Alan. “Interminable. Un diario íntimo”. In: *Nueve perros* (2), 3, 2002, 42-50.
- Pauls, Alan. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- Pauls, Alan. *Temas lentos*. Selección y edición de Leila Guerriero. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2012.
- Pauls, Alan. “¿Qué hacer con la gente vulgar?”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 772, 2014, 4-22.
- Pauls, Alan. *Trance*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.
- Piglia, Ricardo. “Borges y los dos linajes”. In: *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca, 102-105, 1993.
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Premat, Julio. *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref, 2016.

Proust, Marcel. “Sur la lecture”. Paris: Éditions de La République des Lettres, 2012.

Puig, Manuel. “Manuel Puig a fondo”. Entrevista concedida a J. Soler Serrano. *A fondo* [Transmisión televisiva]. Barcelona: Radiotelevisión Española, 30 out. 1977. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rXxlo1kPvpg>>. Acceso em: 07 mai. 2021.

FIGURAS

Figura 1. Fotografía exhibida en la muestra “Conexión Saer”. In: *Año Saer*, Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, 2016-2018. Recuperado de: <<http://conexionsaer.gob.ar/catalogo-conexion-saer/>>. Acceso em: 17 mai. 2021.

Las formas de lo nuevo: revistas literarias digitales en Cuba y el caso de *33 y 1/3*

The forms of the new: digital literary magazines in Cuba and the case of 33 and 1/3

Laura Maccioni

Phd. en Literatura Española (University of Maryland), investigadora adjunta en CONICET y profesora en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Sus áreas de estudio abarcan las relaciones entre cultura y política durante las décadas del '60 y '70 en América Latina, con foco en el impacto de la revolución cubana en el campo intelectual y literario. Ha coordinado la edición del libro *Subjetivaciones y resistencias desde la cultura: articulaciones entre política, arte y comunicación en experiencias contemporáneas* (Córdoba: Lago Editora, 2020). Contacto: maccionilau@gmail.com Argentina

Recebido em: 29 de outubro de 2020

Aceito em: 4 de novembro de 2020

PALABRAS CLAVE:

Revistas digitales; Literatura;
Cuba; Siglo XXI; *33 y 1/3*.

KEYWORDS:

Digital
magazines ; Literature;
Cuba ; XXI century; *33
and 1/3*.

Resumen: A comienzos del siglo XXI y en un contexto de profundas transformaciones económicas, políticas y culturales una serie de revistas literarias que no contaban con la autorización oficial circularon en Cuba a través de medios de reproducción digital. El artículo analiza el caso de la revista *33 y 1/3*, proyecto editorial que buscó sustraer la literatura de su tradicional función cívico pedagógica, apelando para ello al lenguaje de los medios y la cultura de masas, tendiendo un puente hacia la literatura pop contemporánea y explorando el lugar del lector y del mercado en los procesos de legitimación literaria.

Abstract: At the beginning of the XXI century and in a context of deep economic, political and cultural transformations, some literary magazines that did not have official authorization circulated in Cuba through digital reproduction media. The article analyzes the case of the magazine *33 y 1/3*, editorial project whose main objective was to relieve literature from its traditional civic-pedagogical function, appealing to the languages of the media and mass culture, building bridges to contemporary pop literature and exploring the place of the reader and the market in the processes of literary legitimation.

INTRODUCCIÓN

En el año 2017 aparecía en la *Revista de la Universidad de México* un ensayo del crítico Gilberto Padilla Cárdenas cuyo propósito era ofrecer al público una introducción al campo de las revistas literarias cubanas. Comenzando por las míticas *Orígenes* y *Lunes de Revolución*, su recorrido terminaba descubriendo para el lector una serie de e-magazines que empezaron a circular en el espacio digital a partir del año 2000, constituyendo una singular experiencia de autoedición cuya significación cultural y política ha sido escasamente analizada. Si, como creo, urge examinar el impacto de estos proyectos literarios en la construcción de un espacio de participación civil independiente de la administración estatal, este ensayo se propone aportar a esa tarea analizando la revista *33 y 1/3*, una de las más notables dentro de ese conjunto de publicaciones.

El antecedente más importante de estas e-revistas es, sin dudas, el de *Diáspora(s)*, cuyas páginas fotocopiadas circularon clandestinamente entre 1997 y 2002. Desde los marcos conceptuales del postestructuralismo, este *samizdat* exploró las relaciones entre lenguaje y poder, diseccionando en particular el funcionamiento del estado cubano como el primer narrador de ficciones (Morejón Arnáiz, 2015; Silva, 2018; Dorta, 2013). Tras la finalización del proyecto *Diáspora(s)*, fue *Cacharro(s)*, cuyos nueve números se publicaron entre los años 2003 y 2005, la revista que continuó su gesto corrosivo. *Cacharro(s)* compartió con su antecesora no sólo la grafía, con esa (s) entre paréntesis que alude tanto a lo plural pero también a lo abierto, sino incluso algunos de los integrantes, como Pedro Marqués de Armas. También compartió la mayor parte de los insumos teóricos y las posiciones

políticas de *Diáspora(s)*, y es así que *Cacharro(s)* siguió, como su predecesora, teniendo al autoritarismo de Estado como objetivo principal de su crítica y marco general de reflexión intelectual. Pero a diferencia de la primera, *Cacharro(s)* no circuló de mano en mano, sino como documento en formato Word distribuido a través de los correos electrónicos; primer indicio de que, hacia comienzos del nuevo siglo, las condiciones de producción cultural en Cuba habían cambiado. La descomposición del antiguo bloque soviético a principios de los '90 ya había dejado al descubierto los límites de una economía centralmente planificada, forzando al Estado cubano a tomar medidas tales como la habilitación de empresas de capital extranjero en la isla, la promoción del mercado del turismo, la autorización de ciertas formas de trabajo por cuenta propia y el permiso de circulación de pesos convertibles. Pero tras el reemplazo de Fidel Castro por su hermano en el año 2006 estas transformaciones tendientes a la liberación de la economía se profundizaron notablemente. Bajo el gobierno de Raúl Castro se redujeron el empleo y los subsidios estatales, se autorizaron más rubros dentro del trabajo por cuenta propia, se fue ampliando relativamente el acceso a internet y disminuyeron los impedimentos burocráticos para el consumo interno de productos tales como computadoras¹, teléfonos móviles pero también de casas y automóviles – más

1 La compra de computadoras personales estuvo restringida hasta 2008 cuando el nuevo presidente, Raúl Castro, emprendió una serie de reformas económicas. En mayo de ese año, el gobierno autorizó la venta a los consumidores de bienes electrónicos como computadoras personales, reproductores de DVDs y teléfonos celulares. Aun así, la conectividad siguió siendo limitada: en 2012, según estadísticas oficiales cubanas, solo el 25,7 por ciento de la población era considerada usuario de Internet, aunque esta cifra también incluye usuarios de la intranet o red nacional de dominio.cu. (Recio Silva, 2013, 3).

allá de que muchos de estos bienes se encontraran lejos del poder adquisitivo medio de un ciudadano isleño. Todos estos factores, unidos al constante flujo de remesas enviadas a Cuba por familiares residentes en el exterior, a los dólares llegados por el turismo internacional, la constitución de negocios privados y el acceso a la información a través de medios que escapaban al control del Estado (por ejemplo los blogs) no solo impactaron a nivel social y económico, creando nuevas diferencias en un país que se caracterizó históricamente por el alto grado de homogeneidad social de su población (Hansing y Optenhögel, 2015; Torres, 2019), sino que, en el campo cultural, produjeron un efecto profundo (De Ferrari, 2017; Loss, 2013; Garbatzky, 2016) cuyas marcas pueden leerse en las publicaciones digitales que empiezan a circular, tales como la mencionada *33 y 1/3*, pero también otras como *The Revolution Evening Post* o *DesLiz*. En este sentido, los catorce números publicados por *33 y 1/3* entre 2005 y 2009, distribuidos gratuitamente a través de correos electrónicos, marcan un momento de ruptura con respecto a sus antecesoras *Cacharro(s)* y *Diáspora(s)*: a diferencia de éstas, *33 y 1/3* se caracteriza por un “aligeramiento” de su propuesta editorial que resulta de reducir en sus contenidos el peso específico de ciertos objetos de reflexión – el autoritarismo, la cultura oficial, la ideología de Estado –, optando en cambio por construir un vínculo con el lector en el que la interpelación está dada por su condición de consumidor de géneros de la literatura popular

y materiales propios de una cultura de masas que ha empezado a circular profusamente en Cuba a partir del nuevo siglo².

Es, entonces, dentro de este horizonte de transformaciones culturales que se inscribe el colectivo que publica *33 y 1/3*, y esa inscripción se traduce en ciertos rasgos innovadores que caracterizan tanto a la estética de sus páginas como al posicionamiento asumido en ciertos debates al interior del campo literario de la isla. Por su peso e importancia en la definición de la identidad de la revista, me concentraré en cuatro de esos rasgos, que abordaré en detalle en los párrafos que siguen. Ellos son:

1. Su adopción de los lenguajes de los medios y de la cultura de masas, evidentes tanto en el diseño como en la estética pop de la revista.
2. Su intento de aligerar o sustraer a la literatura de la función cívico-pedagógica a la que políticas culturales oficiales y la tradición la han reducido, y en relación a esto, su esfuerzo por desmontar la distinción jerárquica entre cultura letrada y cultura popular.
3. Su intención de funcionar como vía de entrada del archivo de la literatura pop –en especial, norteamericana y española– en la oferta de lecturas de la isla.

2 Desde principios del nuevo siglo, video clips, documentales, juegos, reality shows, series y películas extranjeras fueron ingresando en la isla en forma constante a través, por ejemplo, de la distribución y venta (ilegal, pero tolerada por el Estado) de lo que se conoce como “el paquete semanal”, que actualmente constituye uno de los principales consumos culturales de los cubanos. Y si bien la producción audiovisual norteamericana nunca estuvo del todo ausente en la televisión nacional (Leigh Farrell, 2019), el flujo de imágenes procedentes de la industria cultural internacional se aceleró notablemente con las tecnologías digitales de reproducción, y en ciudades como La Habana esa cultura de masas pasó a ser una experiencia mucho más cotidiana que excepcional.

4. Su exploración de las relaciones entre literatura y mercado, así como también el lugar del lector en los procesos de legitimación literaria.

MEDIOS, CULTURA DE MASAS Y ESTÉTICA POP: LITERATURA COMO EXPERIENCIA SENSORIAL

Si bien (salvo el número 5, publicado en 2006) *33 y 1/3* está firmada por el colectivo de jóvenes que lleva el mismo nombre y del que participaron, entre otros, Jorge Enrique Lage, Elena V. Molina, Lizabel Mónica y Daniel Díaz Mantilla, este e-zine fue una iniciativa dirigida por el escritor Raúl Flores Iriarte. Junto a Jorge Enrique Lage y Adriana Zamora, Flores Iriarte había sido el animador de Espacio Polaroid, peña que a principios del siglo XXI había albergado una serie de experiencias en las que se mezclaban proyecciones de video clips, cortos de ficción, performances, lectura de textos literarios y entrevistas a escritores invitados. Una suerte de “homenaje” a ese momento de intensa producción cultural – y al mismo tiempo, un reconocimiento de su carácter precursor de la revista – puede leerse en el primer número. “Expediente Polaroid” – tal el título del texto – es una crónica a dos voces firmada por Jorge Enrique Lage y Raúl Flores Iriarte que, a manera de “flashes” fotográficos, busca dar, aunque sea fugazmente, acceso a lo vivido en ese espacio, cuyo nombre se debe a la convicción de que “para orientarse en un mundo que sigue fluyendo más allá de [la] memoria”³ no

3 La revista no tiene paginación, en ninguno de sus números. Por lo tanto, en las citas que se transcriben se consigna número de la revista y año, pero no el número de página.

hay sino revelaciones instantáneas; fogonazos que iluminan por un instante la comprensión de la realidad para desaparecer casi inmediatamente.

Esa sensibilidad hacia lo fugaz y lo olvidable de los autores tiende más de un puente hacia la fascinación que el pop tiene con la industria cultural como cultura de consumo y descarte. No solo en los contenidos de *33 y 1/3*, sino también en su estética visual permea esa sensibilidad. Basta ver las fotografías en sus páginas para comprobar el juego con la iconografía pop que satura esas imágenes, tomadas casi siempre por los propios integrantes del equipo a ellos mismos. Igualmente, cuando se opta por la intervención de fotografías ajenas, se seleccionan aquéllas que ya forman parte del archivo visual *mainstream*, como la célebre foto de The Beatles tomada por Robert Freeman, elegida para ilustrar la tapa del primer número de la revista. Asimismo, el cruce constante con la música es otro de los rasgos característicos de la publicación, y de hecho *33 y 1/3* debe su nombre a que se concibe a sí misma como si fuera un disco de vinilo que se escucha a esa misma cantidad de revoluciones por minuto (aunque también es un guiño al célebre disco que George Harrison grabó en 1976). No busca, por tanto, ser un material de solo lectura, sino una *experiencia sensorial* más amplia. Los contenidos de la revista están organizados como si de una grabación musical se tratara. El índice, por ejemplo, no lleva ese título, sino una instrucción de uso: “Play”, dice el índice del número 1; “On”, indica el del número 2. En todos los números, “Replay” es la palabra que aparece cuando finaliza cada uno de los artículos. “All lyrics©2006 33y1/tercio Productions”, advierte a partir del número 3. La presentación del equipo de redacción remeda al

de una banda de rock: “guitarras, bajo, batería, redacción: 33 y 1/tercio (no usamos sintetizadores, just like...).”. Otras veces, como en el número 3, que se publica desdoblado en el año 2006, la referencia es al mundo de la producción audiovisual, y entonces la primera parte de la revista lleva por título “toma 3” y la segunda “toma 14”. El número 4 (sin fecha de edición) vuelve al registro musical y su editorial explicará la organización formal de las dos entregas del anterior número 3 diciendo que fue realizado de un modo parecido al álbum *Anthology* de los Beatles, esto es: con “material sobrante de las sesiones de grabación de los tres primeros lps”; aunque también podría ser, se desdice, que fuera hecho con “material totalmente nuevo, enmascarado como sobras, o sobras, enmascaradas como material totalmente nuevo”, y continúa dando más opciones del mismo tipo. El número 14 (2010) también está dividido en dos entregas: la primera, organiza su índice en “Side A” y “Side B”; la segunda presenta el índice de textos publicados ordenados como si fueran “tracks”. Asimismo, en los editoriales de 33 y 1/3 aparecen con frecuencia referencias a otras revistas dedicadas al mundo de la industria de la música, el entretenimiento y el video como *Billboard* (en el editorial del número 2), o al hardrock y el heavy metal como *Revolver* (en el del número 4).

Además de esta constelación de referencias que se expande desde la literatura hacia la música y la producción audiovisual, 33 y 1/3 hizo algo completamente innovador en el campo cultural cubano de entonces, que fue lanzar un blog cuyo primer post data del 1 de enero de 2005, blog que a

la fecha todavía puede visitarse⁴. Allí están publicados todos los números de la revista y dos videos de factura casera que acompañaron su presentación. Si bien, como dijimos al comienzo, el acceso a internet era extremadamente limitado en ese momento, corresponde destacar este gesto que aspiraba a poner la revista a circular fuera de la isla sin pasar por la revisión y permiso previo de las autoridades culturales, eludiendo así las regulaciones legales que prohíben la actividad editorial independiente⁵. También se consignaba un correo electrónico para contactar al equipo de *33 y 1/3*, sea para solicitar el envío de la revista, sea para contribuir con material potencialmente publicable.

LA RELACIÓN CON LA CULTURA LETRADA Y CON LAS INSTITUCIONES: UNA REVISTA MENOS

Desde su primer número, e incluso desde el título mismo, la revista declaraba su voluntad de abandonar el espacio de la cultura letrada y sus reglas de legitimación institucional para conectar la escritura con las innovaciones que estaban experimentando otros lenguajes. En esa primera entrega, *33 y 1/3* abría con una suerte de editorial, que, siguiendo con la analogía del disco, llevaba por título “Play”. Allí la revista informaba al lector que no era en el territorio de la letra escrita en donde el proyecto aspiraba a instalarse, sino en el de un lenguaje en el que convergían música, literatura y audiovisualidad:

4 Disponible en <https://revista33y1tercio.blogspot.com/>. Acceso el 19 may.-21.

5 Así, por ejemplo, en un posteo de octubre de 2009 en la revista digital *DesLiz* puede leerse: “Suspenden presentación de revista *Desliz y 33 y 1/3* en La Habana: Nuestra postura” (S/A, 2009)

las palabras
se transforman en jpgs,
en tiffs,
en mp3s,
adquieren alguna proximidad con el videoclip
con el tiempo de 3 minutos de una canción
en
la
radio (2005)

Esta voluntad de derribar las fronteras de los lenguajes se traduce también a nivel institucional. La revista se coloca en un espacio de enunciación que se sale del lugar específico que las autoridades culturales de la isla han asignado para su circulación a las otras revistas del campo literario cubano, allí donde podrían entrar en diálogo o en debate dentro de ciertos márgenes que fijan los límites de las controversias y hacen que las discusiones se desarrollen por carriles previsibles. *33 y 1/3*, en cambio, quiere fugarse de ese lugar común. Dice en el editorial del primer número:

33 y 1/tercio no quiere ser una revista más
33 y 1/tercio no quiere ser una revista
(¿pasar revista? ¿revisionista?)
simplemente trata de escapar de líneas
(no por grande el concepto se amplían los horizontes)

33 y 1/tercio quiere ser una revista menos

En tanto revista “menos” *33 y 1/3* se concibe como una publicación que no añade, sino que sustrae sus textos de la función de abastecer el gran archivo de la historia y la literatura nacional. No quiere pasar revista ni revisar los

orígenes, sino escapar de las líneas que fijan los recorridos autorizados dentro de ese archivo. Más aún, este escape conduce incluso fuera de los límites de la lengua española y la tradición de la literatura hispanoamericana: en las páginas de sus 14 números, la presencia de autores norteamericanos es notable, incluyendo nombres que van desde la Beat Generation hasta la Generation X. Esa presencia de la literatura norteamericana debe leerse también como una voluntad de ingreso de la cultura de la globalización occidental, habida cuenta de que hasta 1991 Cuba había construido sus vínculos fundamentalmente con la Unión Soviética y los países de Europa del Este, forjando en esa trama una verdadera “comunidad sentimental soviético-cubana” (Puñares Alpízar, 2012) materializada en una cotidianeidad poblada de objetos significantes y referentes culturales que venían del otro lado de la Cortina de Hierro (Yoss, 2004).

Pero además, en la revista se evidencia el corrimiento del eje que, en sus políticas de administración cultural, el Estado revolucionario trazó históricamente alrededor de objetivos tales como la promoción de la educación, la elevación moral y el acceso a la tradición cultural nacional (Kumaraswami, 2007, 2016). El eje sobre el que se alineaban Literatura, Nación y Formación cívica se ha roto, y los esquemas perceptivos de aquello que pretensiosamente se llamaba “cultura universal” han sido reemplazados por un sensorium marginal que permite captar un “multiverso cultural atomizado”; un sensorium que sobra y que ha sido configurado a partir de las sobras. Dice en el editorial del número inaugural:

pop lit, thrash writing, paperback writers,
splatterlight fiction
[...]
percepción atomizada de multiverso cultural atomizado
ampliar las fronteras que una vez fueron impuestas
Borrarlas (2005)

Pero además ese espacio exterior, de sobra, es también el lugar al que son confinados los ignorados por el canon oficial, representantes de distintas avanzadas vanguardistas en la literatura cubana. Declaran en el editorial del número 11:

Borrar el Antes no significa borrar los antecedentes, sino que significa la eliminación de ese culto al pasado, a cierto pasado construido por decantación y exégesis de hechos que se supone esenciales, un pasado pesado que se pule y enaltece o reprueba y olvida, como en un Ministerio de la Verdad [...] No es el juego en sí, sino quién dicta las reglas. [...] El quórum compuesto por unos pocos, que deciden qué ejemplos seguir y cuáles obviar. Ignorar a un *rara avis* como Virgilio Piñera, podría ponerse como ejemplo. O Reinaldo Arenas.
O Guillermo Cabrera Infante.
Y Carlos Victoria.
Y Lorenzo García Vega.
Y Juan Abreu.
O Rolando Sánchez Mejías.
Etcétera. (2008)

Ahora bien, ¿qué podría unir a estos nombres con el proyecto editorial de los participantes *de 33 y 1/3*? Podría aventurarse que esos referentes también habían, a su manera, incursionado por los territorios de la trash culture – pienso en la parodia pop del discurso de la moda femenina en *Que trine Eva* de Reinaldo Arenas, o en las páginas cuasiporno de *Antes que anochezca*; en

el cine de Hollywood y la chismografía de las stars en las reseñas de Cabrera Infante, o en las exploraciones distópicas de Juan Abreu en su novela de ciencia ficción *Garbageland*. Creo, también, que otra explicación posible podría condensarse en las palabras de Carlos M. Luis cuando hablaba de su amistad con Lorenzo García Vega: “Gracias a su incesante interés por todo lo que signifique renovación he podido encontrar ‘un compañero de viaje’ en lo que también forma parte de mis curiosidades intelectuales” (2001, 55). Sin embargo, más allá de ese interés mutuo por la renovación sobre la que se fundaría la elección de los compañeros intelectuales, habría que resaltar el factor tal vez más importante en estas decisiones: el hecho de que *33 y 1/3* comparte con esos autores borrados del canon literario nacional el mismo rechazo a la tradición afirmativa de la cubanidad, el mismo gesto corrosivo de la ontología poética nacional presente en *Díaspóra(s)* y en *Cacharro(s)*, pero también la misma apertura cosmopolita, apertura señalada en numerosas oportunidades por Rafael Rojas en sus ensayos sobre la vanguardia (2013, 8-9).

Pero no sólo escritores estadounidenses y cubanos son referentes privilegiados. Se destaca también la presencia de autores del mundo de habla hispana, seleccionados de acuerdo a criterios similares: por un lado, está la vertiente que adscribe a una estética pop (Ray Loriga, Vicente Luis Mora, Alberto Fuguet, Rodrigo Fresán), cuyos autores beben a su vez de las mismas fuentes de la novela norteamericana que, como hemos anotado más arriba, inspiran al equipo editorial de la revista. Por otro, también están presentes escritores cuyos nombres están asociados a la experimentación propia de las vanguardias (César Aira, Roberto Bolaño).

En síntesis, el resultado de todas estas remisiones textuales y culturales es un imaginario en el que la descompresión del peso de lo que Gilberto Padilla Cárdenas llama el “factor Cuba” (2014) queda vinculada estrechamente no solo a las aventuras vanguardistas sino también a la cultura pop – en particular la cultura audiovisual y digital. Son numerosos los estudios críticos que han advertido cómo incidieron en el aligeramiento del peso de la retórica nacionalista y/o socialista las operaciones desustancializantes de la vanguardia; sin embargo, quisiera destacar de qué manera este acercamiento a la estética del pop que venimos apuntando contribuye también a la disolución de los mitos que encarnan la definición de lo cubano. En este punto, creo que esta revista, como otros proyectos de los escritores de la llamada Generación Cero, erosionan esos símbolos a través de una escritura que pone en evidencia que los mensajes socialmente más significativos y con mayor impacto en la configuración de las subjetividades contemporáneas no se nutren de ninguna sustancia original sino que ahora están ocurriendo *en* el lenguaje fugaz de los medios, lenguaje que circula a través del consumo de productos de la industria cultural global.

INTRODUCCIÓN DEL ARCHIVO DE LA LITERATURA POP EN LA ISLA:
LO QUE SE ESCRIBE “AQUÍ Y AHORA”

Si bien no es posible recorrer aquí la totalidad de las páginas de los 14 números de *33 y 1/3*, sí podemos seleccionar algunos de los artículos publicados que permiten ilustrar los argumentos que venimos proponiendo. Por la centralidad que ocupa en el proyecto editorial de la revista, en la

selección que propongo tiene un lugar destacado la literatura norteamericana, en particular aquella que, en el linaje de la Beat Generation, comenzó a publicarse a partir de los 90 – las llamadas Generation X y la Next Generation⁶. Esa centralidad se evidencia no solo como marca estilística en la propia escritura de autores como Jorge Enrique Lage o Raúl Flores Iriarte sino también en la publicación, a lo largo de todos los números, de textos pertenecientes a autores tales como Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Ronald Sukenick o Kurt Vonnegut. Asociada a los movimientos contraculturales, la crítica a un modo de vida modelado por los medios, la sociedad de consumo y las formas presentes de la enajenación humana, si la literatura norteamericana conecta con la revista se debe a que el colectivo *33 y 1/3* encontraría allí una caja de herramientas para pensar la condición de la cultura en el mundo contemporáneo. Pero, ¿qué quiere decir “mundo contemporáneo”, dónde queda éste? Los editores presentan sus coordenadas

6 Se conoce como Beat Generation a un grupo de poetas y escritores que publicaron en Estados Unidos después de la segunda guerra mundial, haciendo de los valores del estilo de vida norteamericano – el consumismo, el conservadurismo moral, la represión sexual, el materialismo – su principal blanco de ataque. En contraste, escritores como Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William Burroughs pregonaron una regeneración espiritual en conexión estrecha con una profundización de la experiencia sensorial ligada a la libertad sexual, las drogas y la apropiación de formas musicales y artísticas propias de la cultura popular. En cuanto a la Generation X, su nombre está ligado a la novela *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991) de Douglas Coupland. La etiqueta hace referencia a una cohorte nacida a mediados de los 60, cuya infancia coincide con el giro hacia políticas monetaristas, la aparición de las nuevas tecnologías, la epidemia del Sida y la liquidación del empleo estable y los beneficios sociales propios del estado de bienestar. Entre sus figuras más destacadas en el campo de la literatura norteamericana suelen mencionarse a David Foster Wallace, Bret Easton Ellis y Douglas Coupland. La Next Generation, que en los artículos publicados por *33 y 1/3* aparece más como una interrogación que como una descripción concreta, aludiría a la literatura que sigue después del auge y declinación de la Generation X.

desde el primer número, en el que ni más ni menos que tres de sus artículos están dedicados a ubicar a los lectores de *33 y 1/3* en una cartografía que se traza atendiendo a un eje espacial y otro temporal. Con la reproducción de estos tres ensayos, la revista deja en claro su lugar en ese mapa, que consiste en funcionar como vaso comunicante o puente que conecte con los centros de la cultura global, fundamentalmente Estados Unidos (eje espacial) y sincronice la temporalidad de la isla con esa actualidad que los tres textos buscan nombrar con las palabras nuevo, new, next, post (eje temporal).

El primero de los tres artículos pertenece al escritor chileno de novelas de ciencia ficción, guiones televisivos y artículos periodísticos Francisco Ortega, y lleva por título el de una canción de Pink Floyd, “¿Hay alguien allá afuera?”. La pregunta da pie al intento de recorrer la literatura contemporánea haciendo foco en lo que Ortega llama los “nuevos nombres”. Éstos, dice, corresponden a autores muy jóvenes que comienzan a publicar después de que la curva del éxito editorial de la llamada Generation X norteamericana ha declinado. El criterio de selección para realizar este inventario es absolutamente personal, y obedece a las preferencias del autor antes que a una efectiva documentación de “lo que hay afuera”. Se trata de escritores que, a juicio de Ortega, “redactan las pautas hacia donde se moverá la literatura en las próximas décadas”. El español Eloy Fernández Porta, el mexicano Gerardo Sifuentes, el italiano Niccolò Amanitti, el británico Alex Garland y norteamericanos en abundancia, tales como Michael Chabon, Chuck Palahniuk, Jonathan Franzen, Nick McDonell y Jonatan Safran Foer, entre otros, son invocados como exponentes de esa proyección hacia lo nuevo que Ortega sitúa en la

confluencia de expresiones de la cultura popular entre las que incluye el punk, el hip hop, los videojuegos, la cultura de la hamburguesa, las historietas, la ciencia ficción y el género detectivesco, entre otros.

El mismo entusiasmo hacia las expresiones de una literatura que sigue el ritmo de lo nuevo se destila en el artículo de Rodrigo Fresán, “New American Cookbook. El aquí y el ahora de veinticinco libros cardinales”. Tal como da a entender el título, se trata de una “antología personal” de la literatura que se produce en ese “aquí y ahora”, demostrativos que remiten respectivamente a un lugar específico – Estados Unidos – y un tiempo – la franja que va desde mediados de los ’90 hasta el 2004. Otra vez aparecen los mismos nombres que los otros dos artículos ponen en primer plano: Bret Easton Ellis, Jonathan Franzen, Chuck Pahlaniuk, David Foster Wallace, Jeffrey Eugenides.

El tercer artículo, “Nuevos cronistas del planeta de los simios”, pertenece a quien fuera codirector de la revista española *Quimera*, Juan Trejo Álvarez. A diferencia de los otros dos anteriores, este ensayo ofrece no solo un recuento de títulos y autores de la literatura norteamericana más reciente, sino además un esfuerzo por elaborar una lectura crítica. También aquí se busca dejar constancia de la emergencia de un grupo de autores a los que “algunos han denominado la next generation”: “David Foster Wallace, Jonathan Franzen, Chuck Palahniuk, Jeffrey Eugenides, Lorrie Moore, A. M. Homes, Ethan Canin, Jonathan Lethem o Dave Egger”. Estos escritores, dice Álvarez, comparten las mismas lecturas teóricas –“los postestructuralistas franceses (Barthes, Derrida, Foucault...) y los narradores posmodernos norteamericanos (Pynchon, Barth, Gaddis...)”– y el mismo reconocimiento a

Don DeLillo como “el más destacado pope literario de su generación, aunque no el único”. Comparten, asimismo, “la sensación de enajenación ante un mundo que no sólo no comprenden, sino del que saben de antemano que no pueden dar respuesta, así como la necesidad [...] de encontrar mediante sus narraciones un espacio moral e íntimo en el que poder existir socialmente sin desaparecer en la vacuidad eléctrica imperante”. Se trata de una escritura que resiste a la “tiránica cultura del entretenimiento”, aun “a sabiendas de que su trabajo tiene todos los números para convertirse, con suerte, en parte de la gran rueda que no cesan de señalar”. “¿Qué hace uno cuando la rebelión posmoderna se convierte en una institución de la cultura pop?”, se pregunta David Foster Wallace, citado por Álvarez. El artículo deja así constancia de una preocupación frente al riesgo de que el componente crítico de esta literatura posmoderna, que se nutre de la cultura popular, sea apropiado y desactivado por las versiones más afirmativas del pop. Los ecos de esa preocupación, en la que resuena algo de esa “angustia de contaminación” que Andreas Huyssen, señala como la causa de la “gran división” entre arte elevado y cultura de masas (2002) vuelven a escucharse en otro momento de ese mismo primer número de la revista: en el *dossier* que lleva por título “Expediente King”.

LITERATURA, MERCADO, Y EL LUGAR DEL LECTOR EN LOS PROCESOS DE LEGITIMACIÓN

La presentación de este dossier en el primer número de la revista habla por sí solo del interés que el colectivo *33 y 1/3* tiene en dar cuenta de las posiciones

que se enfrentan en ciertos debates contemporáneos: el reconocimiento de las posibilidades de innovación y democratización cultural que ofrecen los lenguajes de los medios versus la crítica hacia la producción serial y mercantilizada de sus mensajes; el reconocimiento de los márgenes de libertad subjetiva que se despliega en el acto de consumo cultural versus la denuncia a las formas de control ideológico en las sociedades capitalistas.

El dossier comienza con un artículo publicado en *ABCnews*, que recoge las repercusiones del “Premio a la contribución distinguida a la literatura norteamericana” que la Fundación Nacional del Libro otorgó en 2003 al escritor Stephen King. A continuación, se reproduce la nota que Harold Bloom publica en *Los Angeles Time*. Como es de esperar, el destacado crítico de Yale apunta con artillería gruesa contra la decisión de premiar al autor de bestsellers como *Carrie* o *Cujo*, y la califica como “*otro hito del indignante proceso de entumecimiento de nuestra vida cultural*”. “La industria editorial cayó muy bajo al conceder a King un premio que anteriormente había otorgado a los novelistas Saul Bellow y Philip Roth y al dramaturgo Arthur Miller” – reprocha Bloom – “Al hacerlo, lo único que se reconoce es el valor comercial de sus libros, que se venden por millones, pero no hacen nada por la humanidad excepto mantener a flote el mundo editorial”. Esta consagración de una literatura por la vía de un público masivo de lectores coloca en el centro del debate un tema que reaparece una y otra vez en la revista, y que no casualmente es presentado en este primer número que venimos analizando: el valor de la literatura popular – calculado en términos de preferencias del público y no de la autoridad de los expertos – y la función

mediadora del mercado editorial en los procesos de formación de ese valor. De hecho, en el mismo *dossier* la revista reproduce (traducida al español) una respuesta a la posición de Bloom cuyos argumentos giran alrededor de estas cuestiones. El texto está firmado por Jeff Zaleski, uno de los editores de *Publishers Weekly*, prestigiosa publicación dedicada exclusivamente al mundo editorial y a todo lo que concierne la industria del libro (agentes literarios, reseñas, lanzamientos, librerías etc.). Dice Zaleski:

La literatura, incluso la gran literatura, puede aparecer en cualquier género, además de ser parte de la “ficción literaria”. Pero muchos de nosotros no estamos familiarizados con los “géneros”, porque no los leemos (quisiera saber cuántos de los que objetan la medalla a King, incluido Bloom, han leído seriamente su trabajo). Muchos de nosotros no leemos, y menos estudiamos, a los escritores comerciales de bestsellers [...]. No estoy sugiriendo que sólo publiquemos determinados géneros en particular o éxitos comerciales, o que dejemos de leer “literatura”, sino que aprendamos más de nuestro mercado estudiando (leyendo) lo que la gente quiere.⁷

El mismo gesto de legitimación de la literatura popular y los géneros masivos vuelve a repetirse en varios números por la revista. Tomo como ejemplo el ensayo “Literatura clase Z”, del chileno Álvaro Bisama, publicado en el número 9 (2007). En esta defensa de lo que Bisama llama “literatura basura” el chileno se apropia de los adjetivos con los que la crítica descalifica a “los subgéneros menores” e invierte su signo para reivindicar no sólo a esa literatura “clase Z”, sino también a sus lectores:

⁷ No se consignan los datos de la fuente original.

Pero la basura está ahí. Detrás de todo. [...] Gente que asuela San Diego, Franklin, la Plaza O'Higgins en Valparaíso. Adolescentes que crean sus propias páginas web para piratear lo que les gusta [...] Fanáticos de películas de karate. Adolescentes góticas que escriben mejores diarios de vida que los de Melissa Panarello, que el de Catherine Millet. Señoras y señores que esperan ficciones obscenas para alegrar sus noches. Gente que quiere cadáveres y zombies, vampiros y romanticismo barato. Gente que quiere hard boiled, splatter punk, porno suave y duro.

Ese público está ahí: es el lado oscuro de los que compran en las librerías de Providencia, los hermanos gemelos de los que van a la Feria del Libro, a la del Forestal, a la de la Estación Mapocho. Ese público y las ficciones que puede o no desear son invisibles, etéreos, porque ni los piratas hacen libros para ellos. Pero están ahí. Al acecho. Y la mejor literatura viene de donde menos se la espera. Si no, basta pensar en Borges, que adoraba a Mark Twain y a Lovecraft, pero que se saltaba olímpicamente a casi todos los rusos, optando por lo menor, por los perdedores y los olvidados, por esa legión de ficciones silenciadas que son en realidad el mejor patrimonio de nuestra mala memoria.

Este reconocimiento de las elecciones del público de masas en los procesos de asignación de valor cultural, elecciones que pasan por alto las reglas que, desde el punto de vista de la autonomía, rigen el campo literario, viene acompañado en la revista de una segunda operación de jerarquización, esta vez de la productividad específica de los actos de consumo cultural, de la lectura como momento configurador de nuevos sentidos que haría imposible seguir pensado en el lector como un sujeto pasivo. No de otra cosa hablan el artículo de Andrés Torres Guerrero, "Reescribir tejiendo o leer relacionando", publicado en el número 5 (2006), y el de Vicente Luis Mora publicado en el número 8 (2007), "¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, next-generation y razón catódica en la narrativa contemporánea". No hay

lugar aquí para profundizar en esos dos textos, pero el epígrafe del editorial del número 8 de la revista, que corresponde a una cita de Juan Villoro, lo dice todo. Ese epígrafe reza así: “La suerte de una literatura depende de la forma en que es leída”. Seguidamente, el cuerpo del editorial explora una de las ideas centrales en el postestructuralismo, que es la de la lectura como escritura, como el lugar de la irrupción de una subjetividad que trastorna al texto y lo reescribe, en un proceso abierto, contingente, imprevisible. Esa recuperación del sujeto, que lejos de ser concebido como efecto de códigos y estructuras es pensado ahora como un actor que, poniendo en juego su deseo y su memoria, construye el texto que lee, no tiene que ver con la ideología pequeño burguesa, tan denostada desde las políticas culturales oficiales, sino con una idea molecular de lo político, con fugas que no pueden ser capturadas por ningún dispositivo de representación (de ahí que el editorial cite también a Carlos Aguilera). Interesa destacar aquí el lugar privilegiado que se le confieren a los recursos de la web para emprender esta “política de lo personal” que permitiría imaginar otras formas de lo comunitario:

En estos días la frase “si quieres cambiar el mundo empieza por cambiarte a ti mismo” se repite en internet en espacios tan sui géneris como la bitácora o blogosfera. El blog, así como la misma internet, apuntan hacia una política de lo personal, y aquel que se atreva a acotar aseveraciones tales como “la poca efectividad política de la desintegración” y frases parecidas, debe tener en cuenta una visión más actual de la historia, la visión que comienza y termina contemplando la factibilidad del actor social, porque lee el cuerpo social desde la complejidad y la fractalidad más que desde la pirámide. Y ningún gesto es subestimable (Editorial del número 8, 2007).

Este reconocimiento de la libertad desplegada por el lector es también un signo de las transformaciones que están ocurriendo en el lugar del intelectual: tanto el lugar de mediador frente a la cultura letrada que ocupó tradicionalmente como su autoridad para producir definiciones legítimas acerca de lo social están siendo desplazados ahora por estas expresiones que surgen desde actores de la sociedad civil, como el propio colectivo de *33 y 1/3*. Pero además, si históricamente los intelectuales cubanos desempeñaron un rol fundamental en la producción de relatos acerca de lo nacional, *33 y 1/3* deja en claro que ese relato se ha fisurado, y en su lugar aparecen nuevos actores que construyen relatos mucho más heterogéneos, plurales y diversos.

PALABRAS FINALES

¿Qué leemos cuando leemos *33 y 1/3*? ¿Qué leemos en esos artículos que la revista decidió publicar, pero también, qué podemos inferir de sus elecciones estéticas, de la relación que estableció con la cultura nacional y con la extranjera, qué nos dice el hecho mismo de su existencia – apuesta fuerte, si se considera que se trató de una iniciativa fuera de la ley? Podemos esbozar algunas respuestas que tracen un mapa de ruta para comenzar a explorar, a través de este caso en particular, algo de ese universo proliferante de publicaciones digitales y blogs que comenzaron a disputar el espacio público en Cuba a principios del nuevo milenio. Así, al cabo de este recorrido podemos afirmar que *33 y 1/3* puso en evidencia las transformaciones en la subjetividad de los más jóvenes, así como también su voluntad de crear

una agregación comunitaria en base a afinidades estéticas que fueron construyéndose en los primeros años del siglo XXI con los materiales de una cultura que, aun con limitaciones, circulaba a través de los nuevos medios de reproducción técnica. Una primera consecuencia de esto es que la revista puso en escena un hecho hasta el momento sistemáticamente elidido en los debates sobre políticas culturales de las instituciones oficiales, pero que, según fue avanzando el proceso de apertura en la isla, se fue volviendo más y más acuciante: ahora estas políticas no solo debieron responder a ese enemigo tradicional que representó la cultura norteamericana, apostando para ello a la construcción de una conciencia revolucionaria – imposible no recordar aquí al Calibán retamariano –, sino que debieron reconocer un hecho que estaba ocurriendo pese a todas las medidas de restricción: la circulación transnacional del imaginario del capitalismo⁸. El desafío que este nuevo repertorio simbólico planteó a las autoridades culturales permite entender desde dónde las instituciones oficiales leyeron estas iniciativas independientes

8 En el cierre del VII Congreso de la UNEAC, el Ministro de cultura Abel Prieto, en línea con los postulados de la llamada “Batalla de las ideas”, señalaba el papel fundamental que debían desempeñar las instituciones culturales cubanas:

“Es muy importante que el Congreso haya acordado crear una Comisión permanente que tenga que ver con este tema de los valores; este tema tan complejo, tan esencial, tan estratégico, que tiene que ver con la necesidad de restaurar el tejido espiritual de la sociedad, allí donde ese tejido esté dañado. En esas zonas dañadas confluyen todas las dimensiones del problema: el culto estúpido a la seudocultura yanqui, la frivolidad del colonizado, los retrocesos éticos, la corrupción, el racismo. [...] En los productos de la industria yanqui del entretenimiento, aun en los que nos parecen más inofensivos, hay lecciones permanentes, intravenosas, de capitalismo, de la ética de vencedores y perdedores, del culto al hombre de éxito, que es el culto al dinero.” (Prieto, 2008)

que, como *33 y 1/3*, se declararon defensoras de una “política de lo personal”, en tanto ese giro hacia lo subjetivo y sus retóricas de la intimidad fue con frecuencia asociado a la ética individualista propia del neoliberalismo⁹.

Por otro lado, como hemos visto, esos nuevos medios tecnológicos significaron para el colectivo *33 y 1/3* no sólo el acceso a una cultura global y a una literatura en inglés que no se limitaba a los clásicos, sino que también facilitaron el ingreso de autores cubanos exiliados o prohibidos en la isla, de lo cual resulta que la propuesta de la revista fue un desafío no solo a las políticas de control de los contenidos extranjeros sino también un desafío a las definiciones oficiales de la literatura nacional y de su archivo. Por último, la reivindicación de la “literatura clase Z” y del lugar del lector en su legitimación también constituyeron tomas de posición novedosas en un país en el que el permiso de publicación, la evaluación de la calidad de lo publicado, la vinculación de la literatura a la formación ciudadana y, en general, el acceso al libro, estuvieron históricamente supervisadas por las instituciones culturales estatales bajo la forma de políticas de premiación en concursos, talleres literarios y actividades relacionadas a la promoción de la lectura. Además de las transformaciones en la figura del lector, la revista da muestras de que también la figura del escritor se ha modificado: colocándose por fuera de esas políticas culturales estatales, su identidad se

9 Así, por ejemplo, en un ensayo escrito en 2003 sobre la nueva narrativa latinoamericana, Jorge Fonet, director del Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas señala, con cierta alarma, que “[n]o deja de resultar interesante la percepción del tránsito de lo público a lo privado, de lo colectivo a lo individual, del nosotros al yo, y su posible relación con la ‘fiebre privatizadora mundial’. Si hemos entendido bien, resulta que nos hallamos ante una suerte de síndrome literario neoliberal.” (2005, 6)

define ahora por su capacidad de entender los lenguajes del presente (de ahí que la idea de “generación” aparezca una y otra vez), pero también por su inscripción dentro de una cierta tradición “negativa” de la literatura cubana que se caracteriza por rehuir de toda “nostalgia del origen” (Sánchez Mejía, 2013, 191). Las páginas de *33 y 1/3* recogen estas tensiones y conflictos que se agudizarán en los años que siguen: en ella se leen, como en una caja de resonancias, los signos de un desfase entre instituciones estatales y sociedad civil que no es ajena a la transnacionalización de la cultura, su impacto en las subjetividades y en las demandas de participación en la esfera pública.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Ferrari, Guillermina. *Comunidad y cultura en la Cuba postsoviética*. Madrid: Verbum, 2017.
- Dorta, Walfrido. “Discursos (pos)nacionales, política de (des)autorización y terrorismo literario: la poesía no lírica de los escritores del grupo *Diáspora(s)*.” En: Cabezas Miranda, Jorge (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 2013, 43-51.
- Espina, Mayra. “Reforma y emergencia de capas medias en Cuba”. En: *Nueva sociedad*, 285, 2020, 108-121.
- Fornet, Jorge. *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. Maryland: Latin American Studies Center, University of Maryland, 2005.
- Garbatzky, Irina. “De nuevo, el future: presentación al *dossier* ‘El futuro ya llegó: Inscripciones del archivo post-soviético en Cuba’”. En: *Cuadernos del CEL*, 2016, 2 (I), 2016, 32-40.

- Hansing, Katrin y Optenhögel, Uwe. “Cuba: las desigualdades se tornan visibles. Consecuencias de la economía de escasez y reformas”. En: *Nueva sociedad*, 255, 2015, 4-18.
- Huysen, Andreas *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Kumaraswami, Par. *The social life of literature in Revolutionary Cuba: narrative, identity, and well-being*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Kumaraswami, Par. “Cultural policy, literature and readership in revolutionary Cuba: the view from the 21st century”. En: *Bulletin of Latin American Research*, 26 (1), 2007, 69-87.
- Leigh Farrell, Michelle. “Piracy, Access, and Production in Cuba’s Media Distribution Platform El Paquete Semanal: The case of MiHabanaTV”. En: *A contracorriente*, 16. 3, 2019, 403-426.
- Loss, Jacqueline. *Dreaming in Russian. The Cuban Soviet Imaginary*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- Luis, Carlos. “Crónicas de un reencuentro”. En: *Encuentro de la cultura cubana*, 21-22, 2001, 52-56.
- Morejón Arnaiz, Idalia. “Pater familias por una literatura menor: la poética conceptual del grupo Díaspóra(s)”. En: *Revista Brasileira do Caribe*. XVI (30), 2015, 195-205.
- Padilla Cárdenas, Gilberto. “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica”. En: *Revista Temas*, 80, 2014, 114-120.
- Padilla Cárdenas, Gilberto. “El *Fight Club* de las revistas cubanas”. En: *Revista de la Universidad de México*, 162, 2017, 41-42.
- Prieto, Abel. “Palabras de Abel Prieto, ministro de Cultura, en la clausura del VII Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en el Palacio de las Convenciones, el 4 de abril de 2008, “Año 50 de la Revolución”. Disponible

en: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2008/04/07/necesitamos-dar-una-batalla-contra-los-modelos-coloniales-que-hoy-nos-contaminan/>. Consultado el 8 de octubre de 2020.

Puñales Alpízar, Damaris. *Escrito en cirílico. El ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.

Recio Silva, Milena. *La hora de los desconectados. Evaluación del diseño de la política de 'acceso social' a Internet en Cuba en un contexto de cambios*. Informe final del Concurso CLACSO-Asdi 2013. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20131219083409/Recio_trabajo_final.pdf. Consultado el 7 de octubre de 2020.

Rojas, Rafael. *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

S/A. “Suspenden presentación de revista *Desliz* y *33 y 1/3* en La Habana: nuestra postura”. En: *DesLiz*, 2009. Disponible en: <https://revistadesliz.blogspot.com/2009/12/revista-desliz-1.html>. Consultado el 12 de septiembre de 2020.

Sánchez Mejías, Rolando. “Olvidar *Orígenes*”. En: Cabezas Miranda, Jorge (ed.), *Revista Diáspora(s): Edición Facsímil (1997-2007)*. Barcelona: Linkgua, 2013, 190-192.

Silva, Guadalupe. “La política visual y editorial de la Revista *Diáspora(s)* a través de sus cubiertas y manifiestos”. En: *Ístmica. Revista de la Facultad de filosofía y letras*, 22, 2018, 11-28. Disponible en: <https://doi.org/10.15359/istmica.22.1>. Consultado el 13 de septiembre 2020.

Torres, Ricardo. “¿Cuba se reforma otra vez?”. En: *Nueva Sociedad*, 282, 2019. Disponible en <https://nuso.org/articulo/cuba-economia-socialismo-reformas-capitalismo/> Consultado el 3 de septiembre de 2020.

Yoss. “Lo que dejaron los rusos”. En: *Revista Temas. Cultura, ideología, sociedad*, 37-38, 2004, 138-144.

Discusión sobre el lugar de la cultura en la enseñanza de lenguas: sobre la no dicotomía entre lengua y cultura

Discussion on the place of culture in language teaching: on the non-dichotomy between language and culture

Jorge Rodrigues de Souza Junior

Recebido em: 3 de agosto de 2020
Aceito em: 14 de setembro de 2020

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e professor do Instituto Federal de São Paulo, Campus São Paulo. Atua como docente e pesquisador nas áreas de Espanhol como Língua Estrangeira, Análise do Discurso e Glotopolítica. Presidente da APEESP (2016-2020) e presidente da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH) na gestão 2020-2022. Contato: jorgersjunior@yahoo.com.br
Brasil

PALABRAS CLAVE:
 Colonialidad del poder;
 Colonialidad del saber;
 Cultura; Español para
 brasileños.

KEYWORDS: Coloniality
 of power; Coloniality of
 knowledge; Culture; Spanish
 for Brazilians.

Resumen: La discusión sobre cultura, en la enseñanza de lenguas extranjeras, se realiza bajo una dicotomía entre lengua y cultura. Con relación a las prácticas de español para brasileños, hay un silenciamiento de temas como la colonialidad del poder y del saber, el eurocentrismo y la globalización, bajo el efecto de un silenciamiento de la propagación y de la imposición de saberes que ese proceso realiza bajo el poder económico. Discutiremos cultura como una posibilidad de legitimar sentidos producidos desde territorialidades que estuvieron bajo procesos de colonización, poniendo de relieve lo que Sousa Santos (2010) llama epistemologías del sur. Consideramos que tal discusión teórica sea propicia para discutir cultura como un objeto discursivo, como una materialidad discursiva constituida ideológica e históricamente (Pêcheux, 2002). Presentaremos enunciados tomados de un texto literario para discutir las relaciones culturales entre pueblos que pasaron por procesos de colonización, sin olvidarnos de los aspectos lingüísticos y discursivos que son inherentes a esas materialidades discursivas.

Abstract: The discussion about culture, in the teaching of foreign languages, is carried out under a dichotomy between language and culture. Regarding teaching Spanish for Brazilians, there is a silencing of issues such as the coloniality of power and knowledge, Eurocentrism and globalization, under the effect of a silencing of propagation and the imposition of knowledge that this process performs under economic power. We will discuss culture as a possibility of legitimizing senses produced from territorialities that were under colonization processes, highlighting what Sousa Santos (2010) calls epistemologies of the south. We consider that such theoretical discussion is conducive to discuss culture as a discursive object, as a discursive materiality constituted ideologically and historically (Pêcheux, 2002). We will present statements taken from a literary text to discuss the cultural relations between peoples who went through colonization processes, taking into account linguistic and discursive aspects that are inherent in those discursive materialities.

INTRODUCCIÓN

Los estudios culturales, como área del saber de la antropología y de la sociología, se constituyeron en un campo proficuo de discusión de temas históricos y sociales. Diferentes áreas de las humanidades, como la literatura y la lingüística, también se apropiaron de las discusiones de ese campo de investigación para el análisis de cuestiones que involucran temas relacionados a la cultura.

De esa forma, nuestro trabajo se presenta a través de un diálogo establecido entre esos estudios con el del Análisis del Discurso materialista, cuyo aparato teórico es, por su naturaleza, interdisciplinario, para discutir la **cultura** como un espacio de reflexión para una política lingüística de enseñanza de lenguas en nuestro continente (el latinoamericano), lo que, según nuestro punto de vista, permite discutir el papel de las lenguas para la construcción de una ciudadanía común en espacios de enunciación (Guimarães, 2002) de ese continente cuyos procesos históricos de formación poseen similitudes sociales, económicas e históricas, como los diversos espacios que constituyen Latinoamérica¹.

Proponemos discutir que la noción de cultura, tema central de los estudios culturales, posee su importancia en la glotopolítica y en los estudios sobre

1 Es necesario poner en relación el término “Latinoamérica” pues es producto de una construcción histórica que armó una homogeneidad sobre el silenciamiento de una heterogeneidad histórica y cultural. Según Mignolo (2007, p. 100) “[q]uien contribuyó a imponer la idea de ‘latinidad’ en la América hispana fue un intelectual francés poco conocido, Michel Chevalier”. Para Mignolo, “las dos ramas, la latina y la germánica, se han producido en el Nuevo Mundo. Al igual que la Europa meridional, América del Sur es latina y católica; América del Norte, en cambio, tiene una población protestante y anglosajona”.

la enseñanza de lenguas extranjeras. Con relación a la glotopolítica, si consideramos las acciones sobre el lenguaje llevadas a cabo en el espacio territorial que se conoce como América Latina, a partir de la reflexión de Arnoux de que “la Glotopolítica no solo aborda el conflicto entre lenguas sino también entre variedades y prácticas discursivas” (Arnoux, 2000: 4), el abordaje de cultura se constituye en un interesante campo para la comprensión de las diferentes prácticas discursivas que habitan el espacio de América Latina y, por lo tanto, de sus procesos de formación socio-históricos.

En relación al campo de la enseñanza de lenguas extranjeras, el término “la cultura” ha ocupado importante espacio, en los manuales didácticos, como motivo de discusión de una supuesta diversidad de modos de vida; sin embargo, discursivamente, tal diversidad está limitada por efectos de sentidos de naturalización de esos hábitos y modos de vida (como si estos fueran de todos) altamente conectados con el mercado. Además, bajo los efectos de los estereotipos que confirman una globalización cuyos efectos serían solamente positivos, se la ve en esos materiales solo por una mirada positiva, cuyos beneficios serían extensibles a todos los habitantes del planeta (Souza Junior, 2016).

En ese sentido, como apunta Arnoux, hay que considerar que “la globalización muestra un rostro diferente” en nuestro continente, por el hecho de que “América Latina constituye un espacio donde todavía pesan las tareas políticas no realizadas”. Además, es un espacio compuesto por territorialidades que pasaron por distintos procesos de colonización a lo largo de la historia, que la ubicaron en la periferia del sistema económico global.

En ese lugar, sus saberes y sus prácticas sociales y políticas son mediadas por prácticas económicas que, según Sousa Santos (2010), han establecido una epistemología que ha eliminado el contexto político y cultural de esas territorialidades, bajo la producción y reproducción de un conocimiento producido desde el centro económico y político del capitalismo, cuyo efecto se constituye en un saber impuesto que es (y debe ser) conocido por todos.

Tal descontextualización ha permitido el establecimiento de una dominación epistemológica, mediada por el colonialismo, que hoy posee la cara moderna de la globalización, desde las estructuras de la **colonialidad del poder y del saber** y también del núcleo duro de la globalización, el **eurocentrismo**, cuya realización se produce por una propagación y una imposición de saberes bajo el poder económico, temas ampliamente discutidos por teóricos como Quijano (2000) y Mignolo (2003).

En esa línea consideramos posible dialogar con la reflexión de Sousa Santos (2010) sobre las **epistemologías del sur**, para reforzar nuestra posición. Para ese autor esa “se asienta en tres orientaciones: aprender que existe el Sur; aprender a ir para el Sur; aprender a partir del sur y con el Sur” (traducción nuestra). Creemos, de acuerdo con Sousa Santos, que toda experiencia social produce y reproduce conocimiento, y al hacerlo, se presupone una o varias epistemologías. De ese modo, cabría discutir esos procesos que se involucran en la noción de cultura y su presencia en la enseñanza de lenguas en nuestro continente.

De ese modo, en la enseñanza de lenguas extranjeras, a partir de lo que defendemos sobre la imposibilidad de alejar cultura de la historia y de la

imposibilidad del establecimiento de una dicotomía entre **lengua y cultura** (aunque haya un funcionamiento discursivo que la promueve en los materiales didácticos) la cultura, bajo una reflexión de su complejidad y de su recorrido histórico, se presenta como un modo de pensar las acciones políticas sobre el lenguaje y como ésta participa en la reproducción o transformación de las relaciones de poder (conforme discute Arnoux, 2000).

Dicho el lugar de dónde hablamos, a continuación presentamos la cuestión de discutir cultura bajo una mirada discursiva, desde la perspectiva de la enseñanza de lenguas extranjeras y del Análisis del Discurso materialista.

LA CULTURA BAJO UNA MIRADA DISCURSIVA Y SU CONSIDERACIÓN EN LA ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS

En los procesos de enseñanza y aprendizaje de una lengua extranjera, y específicamente del español para el brasileño, la movilización de aspectos culturales, según nuestro punto de vista, promueve cambios en la relación que comúnmente se establece entre los aprendices brasileños y esa lengua que se aprende. Dado el histórico de la lengua española en nuestro país, principalmente el imaginario de que era una lengua cuyo estudio sería innecesario o de fácil aprendizaje para el brasileño, estatuto que a lo largo de los últimos años ha sido sometido a un cambio, proponer prácticas en las que la historia y la cultura sean protagonistas interrumpe, según nuestra posición, proyecciones o identificaciones imaginarias de lengua como las que la asocian con la “gramática” o, en el caso específico de la relación del

brasileño con la lengua española, producen la asociación de esa lengua con la “escritura de la escuela” (cf. Celada, 2002).

La cultura, altamente determinada y, por lo tanto, sostenida como algo cerrado en algunos manuales didácticos, se proyecta en ellos como un tema, como **un lugar otro de la lengua**, sin mención a su materialidad lingüística. El efecto de sentido que produce el sintagma “la cultura” como lugar otro de la lengua, que silencia la **memoria discursiva** vinculada a esa lengua, está compuesto de representaciones de sociedad, de sujetos y de hábitos, sin que se las sometan a una reflexión teórica y, por lo tanto, bajo los efectos de una filosofía espontánea (Pêcheux, 2008). Ese funcionamiento va en dirección a la retomada y a la legitimación de un proceso de naturalización – instaurado ideológicamente de forma anticipada – de tales representaciones que, dadas como “verdaderas”, instalan en ese proceso de aprendizaje lo que interpretamos como una **dicotomía entre lengua y cultura** – o sea, **como un lugar otro de la lengua** – y, de ese modo, contribuyen a un proceso de estereotipia del otro. Tal proceso diluye lo lingüístico y silencia lo político, en una homogenización que borra las contradicciones inherentes a lo político.

De este modo, discutir la dicotomía entre lengua y cultura existente en los libros didácticos, que vinculan cultura a una **exterioridad fuera de la lengua**, abre espacio a la revisión de algunas cuestiones, como el silenciamiento de lo político. Ello crearía condiciones para alzar este último como lugar de discusión y dar visibilidad a las contradicciones inherentes de toda sociedad y, al mismo tiempo, legitimar historias locales que se proponen como resistencia a procesos de homogenización cultural y lingüística impuestos desde la

hegemonía económica (bajo epistemologías dominantes) llevados a cabo por instituciones del Estado en la administración imaginaria de los sentidos vinculados a la cultura y a la lengua.

Consideramos que uno de los caminos posibles es el movimiento de legitimar la literatura como práctica reflexiva. En ese aspecto Mignolo (2003) establece como cuadro de discusión lo que denomina **pensamiento fronterizo**. En lo que se refiere a esa posición, ese concepto fue pensado para conciliar, en territorialidades que sufrieron procesos de colonización, los **conocimientos globales** – legitimados por la civilización occidental e imposibles de silenciar, dado que hacen parte de las tradiciones valoradas por las instituciones – y los conocimientos locales – históricamente silenciados y cruzados por la **diferencia colonial** (Mignolo, 2003).

A partir de esa reflexión consideramos que las formaciones social e histórica de las naciones latinoamericanas están atravesadas no solo por las prácticas culturales y sociales heredadas del colonialismo, sino también por la contradicción que implica que estas prácticas fueron armadas desde los países colonizadores, realizadas de modo distinto de aquellas presentes en los países colonizados – lo que Mignolo (2003) denomina la **colonialidad del poder**.

Sobre el mismo tema, la imposibilidad de borrar la fuerza de la epistemología impuesta desde el Norte, Sousa Santos propone una forma que supere el abismo construido a través de siglos desde el Norte hacia el Sur. Para ese autor, el **pensamiento posabismal** posee como premisa la idea de la diversidad epistemológica del mundo, el reconocimiento de la existencia

de una pluralidad de formas de conocimiento más allá del conocimiento científico. Es una forma de pensar la sociedad actual en la que el acceso al conocimiento sea igualitario, eso es, que la apropiación y la construcción del discurso intelectual en el mundo rompan los paradigmas de la producción y de la toma de conocimiento sobre bases del Occidente.

A partir de ese paradigma, la **ecología de saberes** se propone como una contraepistemología, desde sociedades periféricas del sistema mundial moderno. Se propone una justicia cognitiva que distribuya de modo más equitativo el conocimiento científico, lo que le da consistencia epistemológica al pensamiento pluralista y propositivo.

De esa forma consideramos que el **pensamiento posabismal** de Sousa Santos y el **pensamiento fronterizo** de Mignolo poseen como eje la contradicción instalada, en los países que pasaron por procesos de colonización, entre los conocimientos impuestos desde la **colonialidad** por los centros de dominación económica y los conocimientos producidos localmente, tema que se constituye para nosotros como un eje de un abordaje discursivo de cultura en las clases de lengua extranjera. Al mismo tiempo, la reflexión sobre el papel de las lenguas para la construcción de una ciudadanía común en espacios de enunciación (Guimarães, 2002) de ese continente pasaría por la consideración de los procesos históricos de formación de esos países, divididos y atravesados por la colonialidad y que poseen similitudes sociales, económicas e históricas, como los diversos espacios que constituyen Latinoamérica.

A partir de ese punto de reflexión, consideramos que discutir *cultura* en las clases de lenguas extranjeras, bajo esa discusión teórica, se convierte en

una propuesta de una política lingüística de enseñanza de lenguas que no solo considere sus prácticas como un espacio de contacto lingüístico sino también como un espacio más para la construcción de una ciudadanía común que supere fronteras políticas en una zona (como Latinoamérica) que sufrió (y todavía sufre) los efectos de la **colonialidad del saber/poder**. Para ello presentamos en este trabajo, muy prontamente, como viabilidad de establecer esa reflexión, maneras de discutir **cultura como un objeto discursivo**, como una materialidad discursiva constituida ideológica e históricamente (Pêcheux, 2002), con especial destaque a las condiciones de producción de esa materialidad.

En ese sentido presentamos trechos, a partir de un texto literario producido en Perú en el siglo XX, cuya discusión sobre la relación conflictiva entre amerindios y blancos permite discutir las relaciones culturales entre pueblos que pasaron por procesos de colonización, sin olvidarse de los aspectos lingüísticos y discursivos que son inherentes a esas materialidades discursivas. De esa forma se destaca la imposibilidad de establecer la **dicotomía entre lengua y cultura** anteriormente mencionada y, además, se propone una posibilidad (entre otras) para el establecimiento de una política lingüística que tenga como blanco la construcción de una ciudadanía común en ese espacio latinoamericano.

LOS LINEAMIENTOS COMO DISCUSIÓN DE CULTURA

A partir de esas consideraciones teóricas que expusimos, tenemos, como objetivo, presentar caminos de discusión en clases de lengua española que ofrezcan resistencia a formas de trabajar sobre cultura, formas esas

comúnmente instaladas en saberes estereotipados y estables sobre el otro y sobre la lengua, atravesadas por la colonialidad del poder/saber, en prácticas relacionadas a la enseñanza de lengua extranjera. A ese trabajo lo denominamos **lineamientos**².

Merece la pena destacar que en la elaboración de esos lineamientos tenemos, como propósito, ver cómo cultura funciona discursivamente en diversos textos. Los lineamientos presentados a continuación pueden dar base a la elaboración de prácticas de enseñanza de español como lengua extranjera para brasileños o servir como modelo de lugares de partida para la preparación de clases que contengan temas relacionados a la cultura en lengua extranjera. Son propuestas de trabajo y de discusión para profesores para pensar cualquier material didáctico o género discursivo en una clase de lenguas extranjeras.

En este trabajo movilizamos textos de la esfera literaria por considerar que sus condiciones de producción específicas constituyen una materialidad discursiva propicia para ese trabajo. Dicho sea de paso, la literatura presenta prácticas discursivas que no están totalmente ausentes en géneros de otras esferas; sin embargo, al proponerla como objeto de discusión, realizamos

2 A partir de la línea de trabajo adoptada por Serrani (2005), consideramos **lineamientos** como líneas generales de trabajo, como primeros contornos de una discusión. Diferentemente de esa autora, y de AUTOR (2010), en este trabajo no elaboraremos lineamientos con el propósito de un currículum “multidimensional-discursivo” (Serrani, 2005) para la discusión del término *cultura*, sino que propondremos modos de trabajo posibles a partir de ese tema específico. Es un gesto de interpretación, entre tantos posibles, que desplaza el lugar de cultura de evidencias o lugares comunes, al ubicarla en la historia y con relación a otros lugares de discusión, bajo una ecología de saberes.

un movimiento de resignificación de la literatura y la reivindicación de su espacio en prácticas de enseñanza y de aprendizaje de lengua extranjera.

Tales textos serán discutidos como materialidad discursiva, como procesos enunciativos y discursivos configurados y constituidos históricamente por la relación dinámica establecida entre su forma y los procesos históricos y las prácticas sociales que participan de sus condiciones de producción.

Proponemos, como material de discusión, trechos tomados del libro **Los ríos profundos** (1958), de José María Arguedas, mediante la movilización de muestras, recortadas como secuencias discursivas (SD). Cada SD fue tomada como una serie de efectos que derivan de un gesto de interpretación construido desde nuestro lugar de investigador brasileño, por el cruce de variables históricas, con relación a diversos efectos de sentidos y prácticas específicas.

Como justificativa de esa elección cabría decir que esa novela es de la escuela indigenista, movimiento que ocurrió en Perú y tuvo su auge entre la primera y la segunda mitad del siglo XX, a pesar de estar presente durante toda la historia literaria peruana (Cornejo Polar, 2005). Según Cozman, en prefacio a la obra de Cornejo Polar (2005, p. 12) y al tomar conceptos formulados por ese último, el género literario indigenista permite “articular una reflexión acerca de la identidad nacional”, por evidenciar “un cruce de culturas, una lengua híbrida y el proceso de asimilación de componentes del pensar mítico en el ámbito de la literatura ilustrada” (Cozman, 2005, p. 12). Esa última, escrita en español, presenta modelos tomados de géneros europeos, como la novela. Basándonos en esa afirmación consideramos que, a partir de características influenciadas por ese modelo ilustrado de literatura,

las novelas indigenistas manejan contradicciones y cuestiones culturales inherentes al proceso de formación de Perú como país, dividido por saberes marcados por el dispositivo instaurado por la colonización, la **colonialidad del poder**. Además, por el concepto de **ecología de saberes** mencionado anteriormente creemos ser posible el acceso a una contraepistemología, producida desde un lugar periférico del sistema mundial moderno, cuya naturaleza posee como eje los pensamientos fronterizo y el posabismal.

En *Los ríos profundos*, Ernesto es un adolescente de 14 años que solo tiene a su padre como familia. Como narrador en primera persona, ya adulto, nos cuenta sus impresiones sobre diversos hechos que ocurren durante su estancia en un internado para niños en Abancay, ciudad ubicada en los Andes peruanos. Considerado por los demás un forastero por no haber nacido en esa ciudad, su padre es un abogado comunero itinerante, que según el narrador viaja por diversas ciudades en búsqueda de demandas de los amerindios contra los terratenientes. Por la naturaleza de su trabajo, el padre de Ernesto lo deja en el internado y se marcha a otro sitio. De ese modo, el único contacto que el **yo narrador** posee con otras personas ocurre en el colegio. Sin embargo, tal relación con sus colegas es conflictiva pues Ernesto, a través del trabajo de su padre, había conocido a varias comunidades amerindias y tal convivencia creó en él una gran afinidad con el modo de vida de los amerindios. A pesar de ser blanco, su incompatibilidad con la sociedad blanca de Abancay era impeditiva para su relación con los demás muchachos del colegio. Muchos de los hechos presentes en la narrativa de *Los ríos profundos* serían biográficos de Arguedas, quien tuvo una difícil

relación familiar con su madrastra y convivió gran parte de su infancia con los colonos amerindios que trabajaban con su padre³.

A continuación, dado el espacio de este trabajo, presentamos tres secuencias discursivas (SD) cuyos lineamientos dan posibilidad para el abordaje de cultura a partir de la perspectiva teórica que anticipadamente presentamos. Además, como dicho anteriormente, el abordaje de cultura en la clase de lengua se constituye en un interesante campo para la comprensión de las diferentes prácticas discursivas que habitan el espacio de América Latina y, por lo tanto, de sus procesos de formación sociohistóricos.

SD.1.

Mi padre no pudo encontrar nunca dónde fijar su residencia; fue un abogado de provincias, **inestable y errante**. Con él conocí más de doscientos pueblos. Temía a los valles cálidos y sólo pasaba por ellos como viajero; se quedaba a vivir algún tiempo en los pueblos de clima templado: Pampas, Huaytará, Coracora, Puquio, Andahuaylas, Yauyos, Cangallo (Arguedas, 1958: 19) (destaques nuestros).

Lineamientos de discusión sobre la SD.1.: ese fragmento es un ejemplo de las posibilidades de tematizar las relaciones de trabajo que no se encajan en la configuración de lugares estables sobre el mundo del trabajo, altamente conectados con el mercado y con la globalización, relacionándolas con el **pensamiento posabismal** (Sousa Santos, 2010) y el **pensamiento fronterizo** (Mignolo, 2005). A partir de esos lugares, para una **ecología de saberes** sobre

3 Conforme prólogo de Mario Vargas Llosa en la edición que consultamos de *Los ríos profundos*.

el tema, vemos que las formas de trabajo aquí mencionadas poco tienen que ver con las que son reconocidas como las de todos, comúnmente vinculadas al actual mundo global y a las hegemonías económicas, lo que posibilita discutir la división económica del trabajo y presentar una contextualización histórica sobre el tema. El trabajo de “abogado de provincias” implicaba ser abogado de los comuneros, un profesional que viajaba de comunidad en comunidad en búsqueda de demandas judiciales de los amerindios que poseían relaciones de trabajo análogas a las de la esclavitud con los terratenientes. Para discutir temas relacionados al trabajo en una clase de español, bajo una ecología de saberes, una vía de discusión sería debatir la necesidad del trabajo específico de un abogado comunero en ese contexto, la esclavitud de la población amerindia en la época de la colonización y la violenta explotación económica de poblaciones amerindias y mestizas en el Perú del siglo XIX y comienzos del siglo XX por parte de los terratenientes, no muy distante de las relaciones de trabajo y de trabajo esclavo en Brasil en el mismo periodo, con una comparación entre las dos realidades (las de Perú y Brasil). En lo que se refiere a la profesión de abogado, hay un sentido común de que es una profesión bien pagada; abordarla como una profesión “inestable y errante” pone de relieve las formas de trabajo y los lugares institucionales que permiten que una profesión sea valorada y también las diferentes formas de valorarlas. El lugar del abogado de provincias está desplazado de sentidos que presentan una estabilidad lógica y que son altamente regulares en discursividades predominantes en el mundo contemporáneo; de hecho, en su trabajo, ese sujeto se relaciona con el específico funcionamiento de una formación social, en condiciones marcadas

históricamente. Tampoco tienen que ver con las relaciones de trabajo presentes originalmente en ese territorio antes de la colonización: son relaciones de trabajo que han surgido de la colonialidad del poder.

SD.2.

Las grandes piedras detienen el agua de esos ríos pequeños; y se forman los remansos, las cascadas, los remolinos, los vados. Los puentes de madera o los puentes colgantes y las oroyas se apoyan en ellas. En el sol, brillan. Es difícil escalarlas porque casi siempre son compactas y pulidas. Pero desde esas piedras se ve cómo se remonta el río, cómo aparece en los recodos, cómo en sus aguas se refleja la montaña. Los hombres nadan para alcanzar las grandes piedras, cortando el río, llegan a ellas y duermen allí. Porque de ningún otro sitio se oye mejor el sonido del agua. En los ríos anchos y grandes no todos llegan hasta las piedras. Sólo los nadadores, los audaces, los héroes; los demás, los humildes y los niños se quedan; **miran desde la orilla, cómo los fuertes nadan en la corriente, donde el río es hondo, cómo llegan hasta las piedras solitarias, cómo las escalan, con cuánto trabajo, y luego se yerguen para contemplar la quebrada, para aspirar la luz del río, el poder con que marcha y se interna en las regiones desconocidas** (ibid.: 19) (destacados míos).

Lineamientos de discusión sobre la SD.2.: en la SD.2. la relación entre el hombre y la naturaleza no está puesta en oposición sino en armonía. Bajo una **ecología de saberes**, en ese fragmento es posible hacer una analogía sobre la interacción entre el hombre y la naturaleza para discutir las técnicas del hombre que en ella se apoyan, o que poco la modifican, en oposición a otras técnicas que la modifican totalmente. Es notable que la naturaleza es la base de apoyo a lo que es artificial, construido por el hombre, como se nota en el siguiente trecho: “Las grandes piedras detienen el agua de esos

ríos pequeños; y se forman los remansos, las cascadas, los remolinos, los vados. Los puentes de madera o los puentes colgantes y las oroyas se apoyan en ellas”, pues lo que es producido por el hombre solo es posible de existir al apoyarse en las piedras, elemento de la naturaleza. Además, se valora la simbiosis entre la naturaleza y la técnica del hombre, saberes generalmente desplazados en los abordajes comunicativos de enseñanza de lenguas pues en ellos es común la valoración de las técnicas del trabajo y de la modernidad características de los sistemas económicos hegemónicos. Proponer el cambio epistemológico sobre el tema permite, a partir de ese fragmento, discutir las relaciones entre el hombre y la naturaleza, las técnicas de trabajo y sus prácticas culturales y las actividades económicas y la preservación o la modificación de la naturaleza. Hay que observar que los puentes presentes en el trecho están en destaque por el hecho de que el narrador las nota y las incluye en la descripción al dar una mirada por el paisaje, en el cual esas producciones del hombre (intervenciones en la naturaleza) parecen estar integradas. Tales relaciones se destacan por la discusión de la colonialidad del saber –en la comparación entre las técnicas más modernas de ingeniería y las técnicas rudimentarias de construcción–, lo que pone en tela de juicio cuáles técnicas son adecuadas y valorables conforme la necesidad (y los recursos disponibles).

SD.3.

Las mujeres que ocupaban el atrio y la vereda ancha que corría frente al templo, cargaban en la mano izquierda un voluminoso atado de piedras.

Desde el borde del parque pudimos ver a la mujer que hablaba en el arco de entrada a la torre. No era posible avanzar más. En la vereda la multitud era compacta. Sudaban las mujeres; los aretes de plata y de quintos de oro que llevaban algunas, brillaban con el sol. **La mujer que ocupaba el arco de la torre era una chichera famosa; su cuerpo gordo cerraba completamente el arco; su monillo azul, adornado de cintas de terciopelo y de piñes, era de seda, y relucía. La cinta del sombrero brillaba, aun en la sombra; era de raso y parecía en alto relieve sobre el albayalde blanquísimo del sombrero recién pintado. La mujer tenía cara ancha, toda picada de viruelas; su busto gordo, levantado como una trinchera, se movía; era visible, desde lejos, su ritmo de fuelle, a causa de la respiración honda.** Hablaba en quechua. Las ces suavisimas, del dulce quechua de Abancay sólo parecían ahora notas de contraste, especialmente escogidas, para que fuera más duro el golpe de los sonidos guturales que alcanzaban a todas las paredes de la plaza.

– ¡*Mánan!*; *Kunankamallam suark'aku!* – decía.

(¡No! ¡Sólo hasta hoy robaron la sal! Hoy vamos a expulsar de Abancay a todos los ladrones. ¡Gritad, mujeres; gritad fuerte; que lo oiga el mundo entero! ¡Morirán los ladrones!).

– ¡*Kunanmi suakuna wañunk'aku!* (¡Hoy van a morir los ladrones!).

Cuando volvieron a repetir el grito, yo también lo coreé. ()

En ese instante llegó hasta nosotros un movimiento de la multitud, como un oleaje. El Padre Director avanzaba entre las mujeres, escoltado por dos frailes. Sus vestiduras blancas se destacaban entre los rebozos multicolores de las mujeres. Le hacían campo y entraba con cierta rapidez. Llegó junto al arco de la torre, frente a la chichera. Levantó el brazo derecho como para bendecirla; luego le habló. No podíamos oír la voz del Padre; pero por la expresión de la mujer comprendimos que le rogaba. Las mujeres guardaron silencio; y, poco a poco, el silencio se extendió a toda la plaza. Podía escucharse el caer del sol sobre el cuerpo de las mujeres, sobre las hojas destrozadas de los lirios del parque. Oímos entonces las palabras del Padre. Habló en quechua.

–...No hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa. Yo te lo digo en nombre de Dios.

– ¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?

La pregunta de la chichera se escuchó claramente en el parque. La esquina que formaban los muros de la torre y del templo servían como caja de resonancia.

– ¡No me retes, hija! ¡Obedece a Dios!

– Dios castiga a los hombres, Padrecito Linares – dijo a voces la chichera, y se inclinó ante el Padre. El Padre dijo algo y la mujer lanzó un grito:

– ¡Maldita no, padrecito! ¡Maldición a los ladrones!

Agitó el brazo derecho, como si sacudiera una cuerda. Todas las campanas se lanzaron a vuelo, tocando nuevamente a rebato.

– ¡Yastá! ¡Avanzo, avanzo! – gritó la chichera, en castellano (ibid.: 73-74) (destaques míos).

Lineamientos de discusión sobre la SD.3: en la SD.3. la descripción de la multitud que participaba de una manifestación contra la restricción del suministro de sal y la de la chichera en destaque nos permiten discutir elementos relacionados al cuerpo y a los modos de vestirse específicos. La multitud compuesta por las chicheras nos presenta peculiaridades que nos parecen importantes para la discusión de cultura conforme el paradigma de la ecología de saberes: “Sudaban las mujeres; los aretes de plata y de quintos de oro que llevaban algunas, brillaban con el sol”. El modo de vestirse de la líder, en detalles, con un vocabulario específico de prendas de vestir y de

accesorios, permite relacionar el cuerpo (fuera de los patrones de belleza, descrito en movimiento, en acción y marcado por una historia) y los hábitos particulares con el lugar y con los modos de vida característicos: el cuerpo está vinculado a los objetos producidos por determinadas prácticas que están filiadas a una memoria, a una historia. Eso se materializa en fragmentos como “La cinta del sombrero brillaba, aun en la sombra; era de raso y parecía en alto relieve sobre el **albayalde** blanquísimo del sombrero **recién pintado**”, por ejemplo.

En ese fragmento están las referencias, en detalles, de gestos peculiares. El cuerpo de la chichera asume el cuerpo de lo real, en trechos como los siguientes: “su cuerpo gordo cerraba completamente el arco”, “la mujer tenía cara ancha, toda picada de viruelas”; “su busto gordo, levantado como una trinchera, se movía; era visible, desde lejos, su ritmo de fuelle, a causa de la respiración honda”. Lo específico de esa escena nos lleva a particularidades culturales distantes de patrones asociados a ideales de belleza y de consumo, muy conectados con el mercado, con una hegemonía de saberes. Es un lugar más de ecología de saberes, con relación a los modos de vestirse y a una estética cultural específicos.

En esa secuencia hay una observación de carácter lingüístico, con relación al quechua. La descripción de los sonidos expone trazos que rompen con el imaginario de una homogeneidad lingüística de esa lengua (“el dulce quechua de Abancay”), lo que funciona como una marca de identidad, no compartida por el yo-narrador, hablante de otra variedad de quechua. Ese trazo lingüístico no solo marca que las lenguas son heterogéneas.

Por esa secuencia también es posible discutir la relación entre lenguas en un mismo espacio de enunciación (Guimarães, 2002), en ese caso específico, entre el español y el quechua, y las relaciones glotopolíticas involucradas, lo que levanta algunos lugares de discusión. El primer punto es la cuestión de que la novela está escrita en español, lo que promueve la primacía de esa lengua sobre la otra, por cuestiones externas a la obra, como el lugar institucional del castellano, el mercado editorial en esa lengua, las condiciones de circulación del texto literario, el lugar de autoría de un mestizo como Arguedas y el movimiento literario (la novela indigenista), entre otros factores determinantes. El segundo punto se refiere a la materialidad del texto: el autor presenta comentarios (en la boca del narrador) para ubicar al lector sobre un personaje que habla quechua (“Hablabla en quechua”), sin dejar de marcar el discurso en las dos lenguas, con especial destaque al castellano. Creemos que el apareamiento del quechua (y su especial mención) en ese trecho sirve para marcar la especificidad de esa lengua en el discurso y en la sociedad descripta, en una acción de la novela altamente conectada a un grupo social vinculado a esa lengua en la sociedad peruana.

Ese bilingüismo presente en situaciones específicas no solo aparece en el texto como también suena como metáfora de las relaciones entre esas dos lenguas en la sociedad peruana: una presencia que no es posible silenciarla, pero que tampoco es destacada como merecería. Solo las primeras hablas están indicadas textualmente en esa lengua y toda la interacción verbal entre los personajes está descripta en castellano, aunque haya ocurrido en quechua (según el narrador). Es también notable que el cierre de la acción se dé en

castellano, en el habla de la chichera, como palabra final y un reconocimiento de una decisión que necesariamente pasaría por esa última lengua – la lengua de las autoridades y comprensible por todos. Esas lenguas constituyen a esos sujetos y atraviesan las diversas prácticas que ocurren en ese espacio, lo que marca incluso en cuál lengua es posible enunciar. Lo que es patente es la tensión social presente entre los dos grupos representados (el de la chichera y el del padre) y las relaciones entre las dos lenguas, aspectos no posibles de separación cuando se trata de la especial relación glotopolítica entre el quechua y el castellano. Mencionar la relación entre lenguas en ese espacio está directamente relacionado a una ecología de saberes que va a poner de relieve las tensiones históricas y culturales entre esas dos lenguas y entre los distintos pueblos que comparten la formación social de Perú, metaforizadas en el trecho en la tensión entre las chicheras, el padre y los que detentan los medios económicos de la ciudad.

CONSIDERACIONES FINALES

Presentamos una reflexión que intenta ofrecer resistencias a formas de trabajar sobre la cultura, en ese sintagma altamente determinado, en prácticas de enseñanza de lengua española. A partir de la elaboración de *lineamientos*, destacamos que tales secuencias fueron un recorte generado por un gesto de interpretación desde nuestro lugar de profesor e investigador brasileño, a partir de la diferencia con el otro (determinados hablantes de lengua española)

y, también, con la lengua (determinadas formas de la lengua española que habitan ciertos espacios de lo que hoy se conoce como Perú).

Los lineamientos se presentan como una guía didáctica para pensar la imposibilidad de proponer la cultura como separada de los procesos históricos y discursivos constitutivos de una lengua: la cultura no es algo que está fuera de la lengua. De esa forma, la dicotomía lengua-cultura, aunque sea una evidencia cuya fuerza en los discursos sobre la enseñanza de lenguas extranjeras es muy sólida, es imaginaria y no se sostiene bajo un análisis discursivo.

También fue nuestra preocupación la problematización de la relación entre *cultura, identidad y colonización*, en especial consideración sobre el proceso histórico de formación de los Estados nacionales de América Latina, que poseen el español como lengua oficial, y la relación de esa lengua con otras que ahí ya existían, además de la relación de ese proceso con una memoria de colonización y las relaciones de colonización posteriores.

Es inherente, a la formación de un país cualquiera, y por consecuencia, a los procesos históricos y discursivos constitutivos de las lenguas que componen el espacio de enunciación (Guimarães, 2002) de esos Estados, en especial la lengua española, la relación entre lengua, discurso, cultura e historia. Creemos que tal relación considera que aspectos que se vinculan a la heterogeneidad de una sociedad sean discutidos llevándose en cuenta la diversidad de identidades sociales, sexuales, profesionales, entre otras, bajo la ecología de saberes (Sousa Santos, 2010) la cual desplaza una epistemología construida desde el Norte hacia el Sur. De esa forma se presenta la posibilidad de desplazar sentidos

relacionados a una cultura altamente vinculada al mercado cuyo efecto es el silenciamiento de las diferencias, a favor de una reflexión que instale consideraciones sobre la construcción de una ciudadanía común, atravesadas por el pensamiento fronterizo y por el pensamiento posabismal, en un espacio como América Latina que posee historias y políticas de formación semejantes. Tal propuesta busca reconocer una ciudadanía que destaque tales diferencias y las ponga de relieve, sin someterse a dictámenes producidos desde una epistemología altamente centralizada y silenciadora de sentidos y conflictos. Se construye, de ese modo, una propuesta de discusión bajo una ecología de saberes a partir de identificaciones con procesos históricos y sociales propicios para la comprensión de una lengua extranjera y, también, de una historia común de pueblos que están al margen del sistema político y económico hegemónico, cuya división les interesa a los grandes centros hegemónicos de producción de saberes.

El trabajo con los lineamientos no es suficiente para tal reflexión, ya lo sabemos. Sin embargo, la desconstrucción que realiza de los efectos de naturalización de conflictos, de las evidencias y de las contradicciones instalados sobre todo por la colonialidad del saber/poder permite realizar una mirada a la diversidad y a la heterogeneidad no solo de hábitos y de saberes, sino también de sentidos que son inherentes a una lengua (y a la sociedad en que esa lengua circula). Se construye, de esa forma, un espacio común de reconocimiento, de una ciudadanía común por las lenguas y entre lenguas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnoux, E. (2000). *La Glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario*. En *Lenguajes: teorías y práctica*. Buenos Aires: Secretaría de Educación, GCBA, 3-27.
- Arguedas, J. M. (1958). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Celada, M. T. (2002). *O espanhol para o brasileiro: uma língua singularmente estrangeira*. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas.
- Cornejo Polar, A. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. 2ª ed. Lima: CELAP, 2005 [1980].
- Cozman, C. F. Prólogo: Antonio Cornejo Polar y su lucida visión de la novela indigenista. In.: Cornejo Polar, A. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. 2ª ed. Lima: CELAP, 2005 [1980], p. 9-16.
- Guimarães, E. (2002). *Semântica do acontecimento*. Campinas: Editora Pontes.
- Mignolo, W. (2003) *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Pêcheux, M. (2002) *O Discurso. Estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas: Ed. Pontes.
- Quijano, A. (2000) *Colonialidad del poder y clasificación social*. En *Journal World-Systems Research*, V1/2, Binghamton: Binghamton University, 342-386.
- Serrani, S. *Discurso e cultura na aula de língua*. Campinas: Ed. Pontes, 2005.
- Souza Júnior, Jorge Rodrigues de. *A literatura no ensino de espanhol a brasileiros: o teatro como centro de uma prática multidimensional-discursiva*. 2010. 209 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269665> Acesso em 7 mai. 21.
- Souza Júnior, Jorge Rodrigues de. *Cultura enquanto objeto discursivo: considerações e lineamentos sobre seu papel em práticas de ensino de língua estrangeira, especificamente nas de espanhol para brasileiros*. 2016. 180p. Tese (doutorado) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-11082016-152316>. Acesso em 7 mai. 21.

Sousa Santos, B.; Meneses, Maria Paula. (Orgs.) (2010). *Epistemologias do Sul*. São Paulo; Editora Cortez.

Tatián, D. La lengua del saber. Página 12. Buenos Aires, 26.oct.2012. <https://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-206420-2012-10-26.html>. Acceso el 26 de agosto de 2019.

RESENHAS

RESEÑAS

Una poética del silencio. Reseña del discurso de ingreso de Juan Mayorga a la Real Academia de la Lengua Española

A poetic of the silence. Admission speech by Juan Mayorga to the Royal Academy of the Spanish Language

Itziar Pascual Ortiz

Recebido em: 2 de janeiro de 2021
Aceito em: 4 de janeiro de 2021

Dramaturga, pedagoga, investigadora y periodista. Es Doctora en CC. de la Información, por la UCM y titulada en Dramaturgia por la RESAD. Es profesora de Dramaturgia en la RESAD desde 1999. Es autora de más de una treintena de obras premiadas, publicadas, traducidas y estrenadas en diversos países. Sobre la obra de Itziar Pascual, ver: Itziar Pascual (contextoteatral.es).
Contato: itziarresad@gmail.com
Espanha

Hace poco más de un año – aunque los meses transcurridos y las experiencias vividas nos produzcan la sensación de que han acontecido lustros – en una tarde dominical de mayo, nos congregamos en la sede de la Real Academia Española, la casa de las palabras, para escuchar el discurso de ingreso de Juan Mayorga (Madrid, 1965). El acto tenía algo de celebración, de fiesta para el teatro español, tan discreto en este contexto, en el edificio de la calle Felipe IV de Madrid, a pocos metros del Museo del Prado y del Parque de El Retiro.¹

La candidatura de Mayorga fue presentada por los académicos Luis María Ansón, Luis Mateo Díez y José Manuel Sánchez Ron, para ocupar la silla vacante desde 2015, por el fallecimiento del poeta Carlos Bousoño, el miembro decano de la institución. El discurso de Juan Mayorga, como establece el canon de la institución, fue respondido por un académico, en este caso, la poeta Clara Janés (Barcelona, 1940).

Dramaturgos, actrices, directores de escena, críticos y miembros de la prensa especializada, traductoras, teatrólogos, pedagogas, escenógrafos y productoras, además de los familiares y amigos del autor, coincidían en las inmediaciones de la RAE. Las dos plantas del salón de actos de la entidad que limpia, brilla y da esplendor a la lengua castellana, congregaban a una parte significativa del teatro español y del hispanismo, que quiso acompañar

1 En estos momentos solo dos académicos de número tienen una trayectoria significativa en el medio escénico, José Luis Gómez y Juan Mayorga. Con anterioridad, fueron académicos los dramaturgos Francisco Nieva, Antonio Buero Vallejo, Miguel de Unamuno y José María Pemán, el teatrólogo y traductor Enrique Díez-Canedo y el helenista y traductor Carlos García Gual.

a Mayorga en su ingreso en la Academia para ocupar el sillón M de la institución, con un discurso de elocuente título: *Silencio*.

Es difícil valorar cuánto de culminante fuera ese momento para un creador polifacético y ampliamente premiado, que ha conciliado a lo largo de su carrera la relación con las palabras a través de la escritura dramática, la dramaturgia, la dirección escénica, la pedagogía teatral y la reflexión investigadora, para convertirse en el académico más joven de la institución. Por eso debemos citar al propio Mayorga:

Siento que voy a acercarme a un grupo de personas que sienten pasión por las palabras. Y comparto esa pasión. Me siento muy honrado. Siendo un poco egoísta, quiero decir que ante todo voy a aprender mucho. Desde la modestia y la humildad, si puedo hacer una aportación a esta institución estará vinculada al hecho de que yo, por mi oficio, me hallo permanentemente en una actitud de examen de lo que hacemos con las palabras y de lo que las palabras hacen con nosotros (Pardo Porto, 2018).

Procediendo de la más política de las artes, el teatro, Mayorga no podía evitar, en los días previos a su intervención, meditar sobre el uso que la práctica política otorga al lenguaje y sobre la oportunidad de que las formas del habla política se construyan con menos simpleza:

Es verdad que, en general, hay un empobrecimiento masivo del lenguaje y es un signo de los tiempos. Pero, en el caso de lo políticos, hay una simplificación del lenguaje que parece reducirse a lemas o a mensajes extraordinariamente simplificadores, que tengan cierta contundencia y puedan adecuarse a formatos como Twitter (Europa Press, 2019).

Mayorga no eludió, igualmente, una de las cuestiones más candentes de la institución que rechaza el término género en su acepción equivalente al sajón *gender*: la polémica, lingüística y social, sobre el uso del lenguaje inclusivo. “Es muy fácil en este debate, como en muchos otros, elegir el lado más ridículo de la otra posición y es muy importante que todos hagamos un esfuerzo de comprensión”, añadió (Europa Press, 2019).

Desde esa convicción, la de acercarse a la institución con propósito de escucha en un momento de apasionado debate sobre las palabras, su función y su uso, el autor de obras como *La lengua en pedazos*, *El chico de la última fila*, *Reikiavich*, *Hamelin*, *La paz perpetua* o *El cartógrafo*, entre tantas otras, percibe la RAE como un espacio de trabajo útil para quienes habitamos el idioma: “Vivimos en un momento en la lengua española en que hay un permanente conflicto. Por ello, creo que el trabajo de los académicos tiene una gran importancia y afecta a la vida de la gente”, añadió (Pardo Porto, 2018).

Su intervención fue coherente con ese sentir la institución como lugar de conflicto, pues fue un apasionado homenaje al teatro, no solo por referirlo intensamente a lo largo de su discurso, como lugar en el que el silencio cuestiona cada palabra, sino como comprensión de su intervención como alocución de un actor que se dirige a un público congregado en el espacio; como acto dinámico de expresión y de convicción, de que las palabras no son meros instrumentos, sino fuerzas que nos atraviesan y que modifican nuestras vidas. Como artífice, en definitiva, de toda una poética del silencio. Nunca como en esos momentos, decir ha sido hacer.

Tan intenso fue ese compromiso con el teatro como lugar de interpretación, en el que lo que es se define por parecerlo, que Mayorga no negó la posibilidad de no ser el autor lector, sino un intérprete: “Hay tantos cómicos hoy en esta casa que el autor del discurso puede haber encontrado fácilmente actor o actriz dispuesta a intercambiar con él posición o indumentaria” (Mayorga, 2019, 9).

De este modo, Juan tomó la solemnidad del momento para nutrirlo de teatralidad, de toma de conciencia de cuánto el escenario es promesa de algo que no es, sugerencia, metonimia o posibilidad:

Ocurre además que, bajo ese tragaluz al otro lado del cual habrá cielo o ciclorama, todo se aparece con la fantasmagórica intensidad propia del teatro. Bien podría ser ese vidrio un gran foco, si no es boca de la cueva de Montesinos o de la torre de Segismundo o de la caverna de Platón. A este lado del vidrio, es fácil sentirse ficción o sueño o sombra de otro más real (Mayorga, 2019, 9-10).

“Enfermo de teatro”, se definió Mayorga a sí mismo, que quiso agradecer su candidatura a los académicos que la apoyaron, pensando en los dramaturgos que lo precedieron en la casa de las palabras, Antonio Buero Vallejo y Francisco Nieva, y “en todos mis maestros en la escritura teatral, empezando por José Sanchis Sinisterra, Josep Maria Benet i Jornet y Marco Antonio de la Parra” (Mayorga, 2019, 11).

Mayorga quiso igualmente rendir homenaje a su antecesor, Carlos Bousoño, refiriendo de forma prolija su trayectoria humana y poética, su vocación por la lectura y la comprensión poéticas y redescubrió un poema, *La puerta*, que reflexiona sobre la relación con el paso del tiempo. Y fue en ese momento,

cuando el silencio comenzó a habitarse de escenario y de teatralidad: “Ocurre que el silencio puede, en un escenario, representar el tiempo. En el escenario, cuando todo calla, oímos el paso del tiempo” (Mayorga, 2019, 14).

A partir de ese momento, el silencio se convirtió en el eje de su reflexión y en el suceso más poderoso:

Sucede que el teatro, arte del conflicto, encuentra en *silencio* la más conflictiva de sus palabras: esa que puede enfrentarse a todas las demás. Sucede que, en el teatro, arte de la palabra pronunciada, el silencio se pronuncia. Sucede que el teatro puede pensarse y su historia relatarse atendiendo al combate entre la voz y su silencio. () Si el silencio es parte de la lengua, lo es, y determinante, del lenguaje teatral (Mayorga, 2019, 15).

Suceso entendido como “frontera, sombra, ceniza de la palabra”, y como la creación más importante de los actores: “El llamado sentido de la réplica es, sobre todo, gobierno del silencio”, añadió (Mayorga, 2019, 18). Suceso que atraviesa la historia y la vida del teatro. Y así, Mayorga fue desgranando el viaje de los silencios, desde los silencios guardados por Tiresias custodio de la verdad, ante Edipo, al silencio demoledor en *Antígona*, como uese espacio impositivo de Creonte, encontrándose con la agonía de Hamlet y con la frase definitiva de Bernarda Alba o con la revolución silenciosa de Samuel Beckett. Silencio como anhelo del poder, que aspira a la expropiación de las palabras – por lo que no cabe tragedia sin silencio – y también como problema de quienes anhelan una palabra que no encuentran, como el personaje de Woyzeck creado por Büchner o quienes, como la lúcida Rosaura de *La vida es sueño*, eligen el silencio como elocuente respuesta: “Tu favor

reverencio/Respóndate, retórico, el silencio;/cuando tan torpe la razón se halla,/mejor habla, señor, quien mejor calla”.

Mayorga visitó también los silencios chejovianos, todo aquello que los personajes no dicen, porque no saben o no pueden, como en la despedida de Varia y Lopajin en *El jardín de los cerezos*; silencio habitado de soledades y de la habitación de los fracasos. Y entre el camino de todos ellos, quiso despedirse de nosotros, al llegar ese momento donde cabría fingir un blanco, pero “es el momento de liberarles de su silencio y de guardarlo”. Era el momento del aplauso, con el que finaliza el acontecimiento teatral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Europa Press. “Juan Mayorga ingresará mañana en la RAE en una ceremonia con la respuesta de Clara Janés”. In *La Vanguardia*. Barcelona, 18 mayo 2019. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20190518/462309201777/juan-mayorga-ingresara-manana-en-la-rae-en-una-ceremonia-con-la-respuesta-de-clara-janes.html>. Acceso el 5 may.-21.

Mayorga, Juan. *Silencio*. Madrid: Real Academia Española, 2019. Disponible en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Mayorga.pdf. Acceso el 5 may.-21.

Pardo Porto, Bruno. “Juan Mayorga, nuevo académico de la RAE”. In *ABC*. Madrid, 12 abr. 2018. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/abci-juan-mayorga-nuevo-academico-201804122028_noticia.html. Acceso el 5 may.-21.

Como se faz um
deserto? Resenha
de: Uriarte, Javier.
*The Desertmakers:
Travel, War, and
the State in Latin
America.* New York:
Routledge, 2020,
323 p.

Byron Veléz Escallón

Recebido em: 11 de setembro de 2020

Aceito em: 13 de setembro de 2020

Professor de Literatura hispano-americana na Universidade Federal de Santa Catarina. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2014) e Profissional em Estudos Literários pela Universidad Nacional de Colombia (2006). Pesquisador, editor, tradutor e autor do livro *Do tamanho do mundo: O Páramo de Guimarães Rosa com um Yavaratê* (Pittsburgh: ILLI/Revista Iberoamericana, 2018).
Contato: flint1883@yahoo.com.mx
Brasil

O manuscrito do livro que resenhou obtive, em 2012, o Prêmio Nacional de Literatura do Uruguai, na modalidade de ensaio literário inédito. Esse manuscrito, que foi também a tese com a qual seu autor, Javier Uriarte, obteve seu doutorado na Universidade de Nova York, já evidencia em seu título original – *Fazedores de desertos: viajes, guerra y Estado en América Latina* – a amplitude do olhar que envolve, arqueologiza e mapeia algumas das ocorrências da nossa desertificação fundadora.

Essa “desertificação” se verifica em quatro coordenadas espaço-temporais e mostra os modos como as burocracias nacionais latino-americanas e os aparatos militares se constituíram por meio de uma proliferação de signos em torno de significantes totalizadores esvaziados de um sentido essencial. Poderia se dizer que as escrituras abordadas em *The Desertmakers* – as cartas enviadas por Richard Burton dos campos de batalha da Guerra do Paraguai, *The Purple Land* de W.H. Hudson, os escritos de Francisco Moreno sobre a Patagônia e *Os sertões* de Euclides da Cunha – recebem marcas, que transformam em procedimentos representacionais, de fenômenos associados à lógica extrativista do capital global, tão proliferante quanto saqueador, tão moderno quanto baseado no caudilhismo de nossas tradições regionais, científico na medida justa de sua superstição, tão cheio de um sentido totalizante como totalizante da catástrofe constitutiva da América Latina. Isso significa que o mal que aflige nossa civilização, e que perpassa as escrituras discutidas, é a própria dogmática civilizacional, sua expansão e extensão: o deserto a circunda por todos os lados, e se insinua em suas entranhas.

Mas em que consiste essa desertificação? *The Desertmakers* a estuda nos acontecimentos de certa retórica da viagem, com suas respectivas conceituações de espaço-tempo em quatro cenários da guerra no final do século XIX – Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai. Por meio do estudo arqueológico desses escritos, e com ênfase na premissa de que o deserto “nem sempre esteve lá”, ou seja, que o deserto é um lugar que se produziu como deserto, Uriarte mostra o papel essencial que a guerra, em suas conexões com a empresa colonial e capitalista, atuou nos processos de modernização e formação desses aparatos de Estado. Como empreendimento capitalista, biopolítico e necropolítico, esse processo facilitou a substituição de gentes, a ocupação e exploração de espaços e sujeitos históricos e até mesmo a supressão de populações inteiras.

O desejo imperial se escreve e se *excreve*. *The Desertmakers* mostra-nos os modos em que a ideia da América como “tábula rasa”, isto é, lida sob o tropo de um vazio primordial, se manifestou em projetos de instituições nacionais que pressupunham como condição a ficção de uma história sempre a ponto de começar e de um espaço virgem aguardando por projetos de construção. Deste modo, as elites dominantes constituíram e prepararam na realidade, não raramente através de práticas sistemáticas de extermínio, aquele deserto anteriormente escrito como vazio, o que significa que, mais do que confirmado, aquele deserto foi “desertado”: a elaboração complexa de um desejo trágico e absoluto. A guerra, nesse sentido, é geradora de desertos, o dispositivo desse “fazer o deserto” que o título do livro enuncia.

Se o deserto é um produto, é também uma condição de possibilidade para a consolidação do aparelho de Estado na Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, e é na perspectiva de quatro viajantes que *The Desertmakers* narra e analisa o fenômeno da guerra na América do Sul do intervalo entre 1864 e 1902. E faz isso à maneira de um tandem, em que geografia e ideologia dialogam entre si, e em que vemos as transformações que se dão nas subjetividades escritas dos autores estudados, pois, permanentemente atravessados pelas aridezes do conflito e da paisagem, eles têm que ajustar suas percepções e representações às circunstâncias em que se encontram. Longe de casa, esses viajantes encaram a “viagem como um lar”, narrando e tentando dar sentido aos seus movimentos por territórios em estado de guerra para dar sentido à própria guerra.

Ora, se a guerra está associada ao surgimento dos estados modernos, não é possível defini-la apenas como uma forma de coerção, mas sim como um mecanismo central na monopolização do poder, e os governos se apropriam dela como violência constituinte, legitimadora da cidadania e do aparato institucional. O Estado cria a guerra para se legitimar e a guerra se legitima como emanção do Estado que, no intervalo estudado por Uriarte, acaba estabelecendo o modo de produção capitalista que caracteriza a América Latina. Esta lógica de “modernização”, entre outras coisas, orienta a transformação que no século XIX transformou as sociedades rurais e pastoris em complexos assimétricos de produção agroexportadora orientada para os mercados capitalistas. Formalmente liberais e republicanas, no entanto, as nascentes organizações estatais de um capitalismo dependente basearam-se no

autoritarismo do poder econômico, dos símbolos e das armas, deixando grande parte de suas populações à margem do “desenvolvimento” que poderia tirá-las do deserto, embora de fato essas mesmas populações tenham sido lançadas na aniquilação potencial quando se tornaram sinônimos de um vazio primordial. Ideologias como o Positivismo desempenharam um papel fundamental na perpetuação da guerra como elemento de modernização, uma vez que as populações entendidas como “à margem da história” deveriam, segundo este paradigma da virada de século, desaparecer para dar origem à sociedades cada vez mais “semelhantes” aos modelos europeus: “ordem e progresso”.

Se a modernização avança paralelamente às conflagrações bélicas por meio das quais as elites governamentais se hegemonomizam, afirma *The Desertmakers*, essa modernização não deveria ser associada exclusivamente à construção de uma “ideia de nação”. Materializado como um complexo burocrático-militar, o Estado organiza o território por meio da operação de estabelecimento de enclaves administrativos fixos e de territorialidades que podem ser intervencionadas a partir dessas localidades. Isso significa que se a guerra e a violência do Estado são manifestações dos processos de integração nacional da segunda metade do século XIX, são também instrumentos da participação latino-americana na ordem do capital global. Mudanças fundamentais nos sistemas de transporte e comunicação, crescimento da mentalidade burguesa, proliferação e profissionalização da letra e estabelecimento dos cenários do imaginário público, ademais, fazem com que a violência estatal adquira ares de necessidade científica ou histórica, normalizando fatos como a destruição do Paraguai (com o extermínio da maioria de sua população e o saque

de grande parte de seu território), a “Conquista do Deserto” argentina, o militarismo uruguaio ou o massacre de Canudos.

No primeiro capítulo, Uriarte examina *Letters from the Battle Fields of Paraguay*, do famoso Richard Burton, para nos mostrar o viajante indo para a frente de batalha como um ato de desobediência ou desvio e, paradoxalmente, preenchendo os espaços narrados com o vazio do desejo imperial. O segundo capítulo aborda *The Purple Land*, de W.H. Hudson, que narra a viagem e a turbulenta aventura de Richard Lamb no final da década de 1860, aventura que centraliza a guerra como forma de resistência à presença imperial britânica e que entende a violência – também associada à paisagem – como um elemento essencial de nostalgia de um lugar primordial perdido no passado: um elemento de identidade, portanto.

Diferente dos dois primeiros capítulos, em que os narradores são “estrangeiros” que escrevem na linguagem do império, o terceiro e o quarto capítulos tratam de narrativas de dois “nativos” que partem da identificação com a perspectiva modernizante de seus respectivos estados, embora essa perspectiva mude conforme a jornada e a escrita progridem. O terceiro capítulo analisa uma variedade de narrativas assinadas pelo cientista viajante Francisco Moreno que, no contexto da Conquista do Deserto, elaborou descrições “evolucionistas” de povos em processo de extermínio e museificação, bem como narrou territórios que foram delimitados pela violência e por aquela outra forma de violência que chamamos escrita. Como Moreno, Euclides da Cunha, protagonista do quarto capítulo de *The Desertmakers*, vai ao sertão baiano como representante do exército da

violência simbólica que acompanha o exército da violência física, e naquela jornada sofre a vivência brutal de quem se descobre do lado executor dos crimes que fundaram a nacionalidade. Ruínas fumegantes, terras devastadas já nas suas origens geológicas e cadáveres, portanto, são imagens de um destino trágico, que em *Os sertões* é também o destino do intelectual e da República que representa.

Assassinar, usurpar e devastar, portanto, são manifestações da lógica imperial que comandou a desertificação de vastos espaços latino-americanos, lógica essa que as elites do final do século XIX abraçaram como sua, pois permitiu que se consolidassem em um quadro que lhes dava o poder como resultado de uma inserção dependente no capitalismo global. Desse modo, ressalta Javier Uriarte, não há solução simples para as antinomias entre o externo e o interno, entre o pertencimento ou a estrangeiria, pois as guerras internas manifestam esse quadro global e tornam profundamente ambígua a identificação dos povos bestializados: os indígenas descritos por Moreno, por exemplo, são argentinos ou não são? E os sertanejos de Antonio Conselheiro, rebeldes contra a jovem República do Brasil, são brasileiros? A solução se dá por meio da doutrina da terra arrasada que frequentemente chamamos de “modernidade”, pois é com a desertificação produzida pela guerra que essas comunidades, com suas temporalidades e espaços únicos, são capturadas-fora como excepcionalidade absoluta em relação a uma interioridade e uma nacionalidade projetivas e, no longo prazo, produzidas como homogeneidade simbólica a partir da centralidade administrativa das grandes cidades latino-americanas. A integração desses espaços – que

pressupõe seu mapeamento, sua gestão e sua ocupação pelos símbolos do progresso – é também um processo de conquista, erradicação de culturas, limpeza étnica e até genocídio, o que aproxima este estudo do momento contemporâneo, em que o capitalismo dependente mostra cada vez mais que as bases de sua realização são a destruição da natureza, do ser humano e de suas relações sociais.

Por outro lado, isso é feito de forma cínica? A resposta de *The Desertmakers* é negativa: progresso e nostalgia não são ideias mutuamente excludentes, mas sim complementares, pois a tristeza pelos passados perdidos aponta à necessidade de construir um futuro. À vontade no seu sentimento trágico, o escritor viajante, elaborado como paradigma por Uriarte, usa uma “retórica do desvanecimento”, que faz da memória das ruínas (produzida, recordemos) o fardo do homem branco, ou seja, a verificação precisa da necessidade de progresso e da inexorabilidade da passagem do tempo. Desse modo, a ruína escrita impede a percepção do outro e dos espaços-outros, pois essa retórica doa a seus objetos um senso de necessidade que impede até mesmo que a guerra se torne visível e seja representada como guerra.

Nesse sentido, insiste o autor, a própria escrita torna-se palco de luta: luta contra a dificuldade de dizer a guerra, luta contra a dura constatação de que a violência é o fundamento do Estado, luta contra o sentimento de contribuir com um progresso que vem à história pingando sangue e lama por todos os seus poros.

O resultado da guerra – como atividade de violência material e simbólica, isto é, como efeito concreto e como máquina de leitura – é instalar um

verdadeiro deserto em cima de outro projetivo, para efetuar a deglutição daquele vazio de segunda ordem que, produzido, não é alheio ao Estado, mas é a sua obra e a sua realização.

Mercado e Estado, assim, em um quadro dependente, convergem para a singularidade de um projeto executado como uma sistemática máquina de guerra na qual a legibilidade, a desertificação e a apropriação do espaço, podem ser lidas como uma arqueologia da destruição. *The Desertmakers*, livro de Javier Uriarte, mapeia, localiza e evidencia essa sistemática, não sem nos dar elementos para a memória das resistências que sobrevivem e que ainda confrontam os contemporâneos “fazedores de desertos”.

